الترجمة
وتاريخها الطبيعيّ

26.1.2022



شارل لو بلان

ترجمة: بسام بركة



الترجمة

وتاريخها الطبيعيّ


تمت ترجمة هذا الكتاب بدعم
مبادرة
ترجم
Tarjim Initiative

الترجمة
وتاريخها الطبيعيّ
تأليف: شارل لو بلان
ترجمة: بسام بركة
الطبعة الأولى: 2021
ISBN: 978-603-91589-5-0
رقم الإيداع: 1442/6752

هذا الكتاب ترجمة لـ:

Charles Le Blanc,
Histoire naturelle
de la traduction



الناشر:
دار معنى للنشر و التوزيع


www.mana.net | info@manaa.net | @ManaPlatform

المحتويات


من الضّروري أن نتعلّم من القصص

توطِئة

عندما طُلب مني أن أكتب تمهيدًا لهذا البحث خطرَت على الفور ببالي تلك الكلمة لـ«ليشتنبرغ» التي يرى فيها أنّ التمهيد نوعٌ من ورق الصمغ القاتل للذباب في حين أنّ كلمة الإهداء إنما هي نوعٌ من الهِميان[1]. ولما لم يكن لديّ أمل في الحصول على هذا ولا على ذاك، وجدت أنّه من الجيّد أن أكتفي بـ«توطِئةٍ» تهدف إلى توضيح بنية كتابي هذا. ومن أجل ضرورات البرهنة، فكّرتُ أنّه بإمكاني أن أسلّط الضّوء على ما يحتاج أحيانًا إلى شحطةٍ أقوى بالقلم وإلى بعض التباينات. لقد أردتُ أن أوضّح أشياء، تتطلّب ضروراتُ الفن النظرَ إليها بالتفصيل من أجل تقدير قيمتِها، كما هي الحال في بعض المنمنمات الهولندية. هكذا، ما سنفقده هنا من حيث الدقة سنعوّضُه على الأقل في الرؤية الشاملة.

يقضي جزءٌ كبير من فنّ المترجم أن يقدّم المعنى من خلال الكلمات وليس أن يُقدّم كلماتٍ من خلال كلماتٍ أخرى. وإذا ذهبنا بعيدًا في تأمل هذه الفكرة رأينا أنّ المعنى تلقائيٌّ ليس إلّا، وأنه يحتاج إلى معارف مُسبقة من أجل أن يتجلّى. الحقيقة أنّنا نسير دائمًا في اتجاه المجهول انطلاقًا مما هو معلوم. لذلك، يأتي هذا البحث كنتيجةٍ لأفكارٍ موجودة في كتابٍ سابق [لي]. فـ«الترجمة وتاريخها الطبيعي» كتابٌ يندرج في خطّ كتابي «عقدة هرمس»[2]، على الرغم من أنه مستقلٌّ عنه في مقاصده. «عقدة هرمس» دراسةٌ في علم الترجمة، أثارت الجدل في بعض الأحيان، وهي تبدأ بالابتهال إلى الإله اليوناني «هرمس» وتنتهي بنصيحةٍ قصيرة عن ضرورة السكوت (تنتهي بهذه العبارة التي لا احترام فيها: «الزَمِ الصَّمت»).

لقد عرضتُ في هذا الكتاب أطروحاتي في فقراتٍ متتالية تُذكّر في الوقت نفسه برومنسيي مدينة «إينا» وبمباحث المثاليّين الألمان. وكان كل ذلك مُغشّى بأسلوبٍ أدبي يميل إلى أنْ يكون غريبًا عن الدراسات الجامعية التي أخذت الفونولوجيا فيها على ما يبدو مكان اللغة الفرنسية، وذلك منذ

---

(1). كيس من النّقود يُشدّ في الوسط [المترجم].

(2). Charles Le Blanc, *Le Complexe d'Hermès. Regards philosophiques sur la traduction*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009

[نُشر هذا الكتاب في ترجمته العربية بعنوان: «عقدة هرمس، نظرات فلسفية في الترجمة»، ترجمة بسام بركة، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2013].

النجاحات العالمية التي لاقاها ما يُسمّى بحقّ «النظرية الفرنسية».

من الواضح أنّ لهذا العمل شكلًا فريدًا في نوعه. لكنّ أيّ مبحثٍ يُعدّ بمثابة وَزنة (exagium) تقدِّر ثقل الأفكار بحيث يصبح من الممكن فصلها عن الآراء، كما يُعدّ بمثابة الوسيلة التي تُتيح أن يختبرها الذهنُ، ويشعر بها، ويجمعها، من أجل أن يُوكَل بها إلى القارئ الذي هو المادة الحقيقية لكل الكتب، كما يقول «مونتيني». من هنا، لن يُصاب أحدٌ بالدهشة من الهيئة غير المعتادة لهذا العمل الثاني. ذلك أنّ شكله حتى يعبّر عن المبدأ الذي يحاول أن يعرضه.

يُفتتح هذا الكتاب بفصلٍ استهلالي يقدّم سبع حكاياتٍ قصيرة تشهد على عناصر نظريةٍ نعود إليها لاحقًا. يُقابل هذا الاستهلالَ خاتِمةٌ تنقسم إلى قسمين: يطرح الأول قصة نرويجية تُعطى مفاتيحُ تأويلِها في القسم الذي يلي.

يضمّ جسم هذا البحث خمسة فصول، ويستند كلُّ فصل منها إلى عملٍ خياليّ يهدف إلى عرض العناصر النظرية في علم الترجمة: «صورة دوريان غراي الشخصية» لـ«وايلد»، و«ملكة الثلوج» لـ«أندرسن»، و«الساحر المتدرّب [مُطلِق الجنّ]» لـ«غوته»، و«اللحية الزرقاء» لـ«بيرو»، وأخيرًا «هانسل وغريتل» لـ«غريم». وتكون الملاحظات الكثيرة بذاتها مبحثًا صغيرًا ابتدائيًا، من حيث هي تضمّ مراجع علمية ومكمّلاتٍ فعلية لأفكار النص الأصليّ.

ما نقدمه للقرّاء هنا، إذًا، ثلاثة مباحث في مبحثٍ واحد.

التكوّن

كنتُ قد سجّلت في كتاب «عقدة هرمس» ثلاث مسائل أساسية في علم الترجمة: صعوبة أن يتكوّن هذا العلم في نظام مستقل كليًّا، والسؤال المرتبط بأساسه المنطقيّ، وميله إلى الخلط بين «النظرية» و«المنهجية». وهذا ما يجعل منه فريسةً لهرمس، إله المُخادعِين.

وقد أشرت فيه كيف أنّ علم الترجمة يبدو كما لو كان مَفرغة الجيوب لأنظمةٍ مختلفة من العلوم الإنسانية التي تتخذ الترجمة كأنموذج تضعه على محكّ بناءاتها النظرية الخاصة بها. هذا ما مارسَته الأبحاث في علم الاجتماع، وفي الدّراسات النسائية، وفي التيارات ما بعد الاستعمارية

(كذلك الأمر بالنسبة إلى مختلف الاتجاهات السياسية والدينية المتحدّرة من حركية هذه التيارات)، وفي اللسانيات وعلوم اللغة، وفي السيميائية، وقليلًا في الفلسفة، إلخ.

كما أنني أطلقتُ اسم «التحويل» على الانتقائية الخاصة بهذه المنظومات المختلفة التي تطبّق على الترجمة مفاهيمَ أو استنتاجاتٍ لا تَعدُّ الترجمة جوهريًا هدفَ دراستِها الأساسيّ. وقد حاولتُ أنْ أُبيّن حدودها وخصوصًا أنْ أوضح كيف أنّ هذا التحويل لا يفكّر بالترجمة في العمق إلا بطريقةٍ مُجتزأة.

على سبيل المثال، لا تفسر النظرية التأويليّة ماذا يمكن أن يكون المعنى «المُنعتق من اللفظ» (déverbalisé). بالإضافة إلى ذلك، كيف تعمل «إعادة اللفظ» (الذي تطلق عليه هذه النظرية اسم «إعادة التعبير»)؟ كيف يُمكن للمعنى أن يبقى في الحالة اللالغوية؟ وكيف يعود المعنى إلى اللفظ؟ يبدو لي أنّ هذا الأمر يُثير من المسائل أكثر مما تستطيع النظرية حلّه، لدرجة أن «جان-ماري لادميرال» تكلم -وهو على حقٍّ في ذلك- عن أنّ الانعتاق من اللفظ «شقلبة مميتة».

أضِف إلى أنّه لو كان كل شيء تأويلًا كما تدّعيه هذه النظرية، عندها ينتفي وجود «الشروط الموضوعية» التي تقع في أساس التأويل نفسه وتنعدم بذلك أي وسيلة لفهم ما يُؤوَّل فهمًا موضوعيًا. تلك هي «الشقلبة المُميتة» التي تحصل من دون وجود شبكة.

إنّ النظرية العملية، مثل تلك التي تُدعى بالغائية (skopos) والتي ترى أن كل ترجمة تجري وفقًا لهدفٍ معيّن (لِغائيّة)، لا تمتلك هذا العنصر الخاص الذي تقضي الفلسفة بضرورة وجوده في أيّ تعريفٍ كان. فالحقيقة أن صناعة كرسي أو تحضير طبخة فاصولياء باللحمة تجري وفقًا لهدفٍ محدَّد. صحيح أنّ الأمر لا يتعلق بـ«الغائية» نفسها، لكنَّ تحديد الهدف لا يكفي لفهم «القصد» من الاتجاه نحوه. ذلك أن «قصد المعنى» في الترجمة لا يختلط بالهدف الذي يبغي الوصول إليه.

أمّا نظرية تعدّد الأنظمة التي تُقدِّم، من جهتها، «طبقات» مختلفة من الأنظمة لفهم عملية الترجمة، فإنّها في واقع الأمر نظرية انكفائيّة لأنه من الممكن أنْ نطرح إلى ما لا نهاية نظامًا من أجل فهم نظامٍ آخر. وهذا ما يشبه حجة الرجل الثالث عند أفلاطون أو أرسطو أو «بوليكسينا السفسطائيّ».

وبعد أن تفحصتُ «أنظمةً» أخرى، انتهيتُ في كتابي إلى اقتراح أنّ فرضيّات ترجمة نصٍّ ما لا نهاية لها عمليًا، وأنها لا يُمكن أن تندرج بالتالي في نظامٍ تأويليّ مُغلق.

إنّ خلاصة هذا المبحث تجد نفسها بحكم الواقع أنها تثبّت المقاربة بـ«القضايا النظرية» التي وسَعها «جان-رينيه لادميرال» في دراساته المختلفة. فما توصّل إليه في خلاصة الأمر بواسطة تحليل المُمارسة، كنت أنا أؤكده، على ما يبدو لي، بواسطة دراسة النظريات المختلفة: كل ما يستطيع علم الترجمة أن يقوم به هو أنْ يصف الممارسة وصفًا عقلانيًا وأن يقدّم بكل تواضع «أطراف نظرياتٍ صغيرة» ندعوها بـ«القضايا النظرية» [«المُبَرهنات»].

لقد اقترحتُ في نهاية الأمر أنّ الرغبة في تحويل ممارسةٍ عمليةٍ مثل الترجمة نوعًا ما إلى مبدأ فلسفيّ مُسبق إنما يتعلّق بعقدة التواصل التناصّيّ: أي بعقدة هرمس.

التوسيع

على الرغم من هذه المسائل، فإنّ فائدة التبصّر في الترجمة، والتفكير في رهاناتها، وإدراك ما تقوم به فعليًا، كل هذا يبقى أمرًا مشروعًا وملائمًا من المنظور الفلسفي.

انطلاقًا من استنتاجات كتاب «عقدة هرمس» أؤكّد في المبحث الحالي على أنّ المترجم ليس مُبدِعًا. فالإبداع ينتمي فعليًا إلى «أبولون» وليس إلى «هرمس». ويبقى النص المترجَم، ومهما كان العمل الذي يُنفَّذ، نصًّا مُشتقًّا تنقصه عمليًا الخاصيّة الأساسية لأيّ إبداعٍ فعلي: أي خاصّيّة اللاتوقّعيّة.

وتتقابل تبعية النص المترجَم هذه مع المواقف الوجوديّة للمترجِم وللمؤلِّف، فموقفاهما متغايران. وبتأثير من «كيركيغور» الذي درَسته وترجمته أنوي أن أبيّن هنا أنّ «القلق» يُسيطر على المؤلِّف في حين أنّ «الخوف» يعتور المترجم خِفيةً: الخوف من الخطأ الذي يضع الترجمة في مجابهة الاختيار بين الصحيح والخطأ، وهذا الاختيار غير موجود في النصّ الإبداعي: فالكونسرتو، أو القصيدة، أو اللوحة ليست صحيحة أو باطلة. في حين أنّ الترجمة التي هي فن الكتابة تقع، رغم كل شيء، في هذا

الاختيار الصعب الذي يُعبَّر عنه بالثنائية التقليدية التي تُميّز بين الروح والحرف. فالترجمة تكون صحيحة (أو خاطئة) وفقًا لاحترامها الروح أو الحرف بناءً لما يقتضيه ذوقُ العصر، أو كذلك وفقًا للأفكار المسبقة الخاصة بالمترجم. كيف يُمكن البتّ عقلانيًا في هذا الاختيار؟ تلك هي المسألة التي يخوض في غمارها هذا الكتاب.

أريد كذلك أن أوضّح واقعَ أنّ مكانة الترجمة في مجال الجماليات مكانة فريدة من نوعها. ففي نظري، الترجمة عمل استبدال: أي إنَّ الترجمة تأخذ مكان الأصلي عند القارئ الذي هو دائمًا ومسبقًا «الغريب» أمام النص الذي عليه أن يقرأه. وإذا كان القارئ هو فعلًا «الغريب» فإن «أخلاقيات الترجمة» هي بالفعل تدريب على القراءة، تلك القراءة التي تتغيّر من عصرٍ إلى آخر، وتتغيّر معها أنماط الترجمة.

لمّا كانت الترجمة عمل استبدال فإنّ دورها يقوم على التصرف كرمز. لذلك، ولكي أؤكد على هذا الدور وعلى الدينامية الملازمة للعلاقة بين النص وترجمته، لم أعد أتحدث عن النصّ المصدر ولا عن النص الهدف، لا عن نص الانطلاق ولا عن نص الوصول، بل عن «النص الأصليّ» و«النص الأصولي»[1]، كما سيظهر في الصفحات التالية.

خلال جهودي من أجل أن أبرّر منطقيًا الاختيار الجوهريّ بين الروح والحرف في الترجمة، أقترح أنه قبل أن يُعدّ النصُّ المترجَم نصًّا، علينا عدُّه «قراءةً مكتوبةً». فاعتماد أنّ الترجمة نصٌّ «قبل كل شيء» يستوجب بالتالي تحليلًا نَصّيًا تسوس بواعثَه المختلفة أنظمةُ علم الترجمة الثلاث: «البراغماتية» التي تدرس الممارسات، و«التحليلية» التي تنظر إلى الترجمات، و«النقد» الذي يفكّر في الخطاب.

ليست الترجمة نصًّا أصليًا بطريقة أخرى، «لكنها قراءة أصلية للنصّ»، وهي قراءة تشهد على العلاقة القائمة بين مؤلِّفٍ محدَّد وهذا القارئ الفريد الذي هو المترجم. لكنّ هذه العلاقة تحصل في الزمن ولها تاريخ. تُتيح إذًا هذه العلاقة مع الزمن تنويرَ وفهمَ نمط القراءة الذي خضع النصُّ له في لحظة معينة، والدور الذي قامت به الترجمة في بعض محطات التاريخ، وموت الترجمات، وضرورة إعادة الترجمة، وعدم إمكانية فهم

---

(1). فضلنا ترجمة الكلمتين الفرلسيتين originel وoriginaire بالمفردتين «أصلي» و«أصولي»، نظرًا لاشتراك الكلمتين العربيتين بالجذر نفسه، كما في الفرنسية، ونظرًا لأنّ مدلول كلمة «أصولي» يدل على ارتباط الوجود بأصلٍ سابق. وهذا بالضبط ما يقصده المؤلف [المترجم].

الأصل بسبب المسافة الزمنية، وموقع البلاغة والجماليات، إلخ. هكذا، يقضي علم الترجمة في نظري بأن يَعرض ما يَشهد في النصوص المترجمة على ممارسة القراءة ممارسةً خاصة، وهذه الممارسة ستتجسد، في فترة لاحقة، في طريقةٍ مميزة تُوضَع على أساسها النصوصُ في علاقةٍ متبادلة فيما بينها. يتبيّن إذًا أنّ الدور الذي أمنحه للتاريخ في علم الترجمة دورٌ مركزيّ تمامًا.

إنني أشدّد على أن الثنائية بين الروح والحرف تُعدّ مسألةً محلولة في حال تمسّكنا بأنّ الترجمة هي قراءة في جوهرها. فما دامت الترجمة تُعتبر نصًّا قبل كل شيء وإنتاجًا نصّيًّا على وجه الخصوص، فإنها ستُقابَل مع النص الذي صدرت عنه، بما أنه سيُحكم عليها بناءً على مماثلتها (أو عدم مماثلتها) لهذا الأصل. وسيوجد بالتالي ألفُ سببٍ للتناقض مع الأنموذج الأصلي أو للابتعاد عنه، من الأسلوب إلى النغمة، وإلى مختلف الجوانب اللفظية-الدلالية التي ترتبط بالنحو المقارن، وهكذا دواليك. بالمُقابل، إذا تمسكنا بأن الترجمة قراءةٌ للنص، فإننا سنصل إلى أن نتوقف عن تقييمها بناءً على انحرافها عن النص الأصلي الذي يجب عليها بشكل من الأشكال أن تتماثل وأن تتماهى معه بالروح أو بالحرف، وسنقدّرها بالأحرى بالاستناد إلى ما يُؤسّس (ويُبرّر) نمطًا محددًا من القراءة في مكان/زمان/ثقافة معيّنة.

أعتقد أن القراءة لا تتعارض مع النص الذي هي قراءة له. إنها تُكمّله، فكل نص يستدعي نوعًا ما قراءةً له منذ بداية وجوده. فالنص والقراءة هما في ذهني نشاطان متكاتفان، لدرجة أنه من المُمكن بالقدر نفسه التحقق من وجود إرث من النصوص وإرث من القراءات (التي تكوّنها الترجمات)، بحيث إنهما يكوّنان إرثًا أدبيًّا مشتركًا يُؤسّس لما أطلق عليه «غوته» اسم «الأدب العالمي» (Weltliteratur). لقد قدَّرنا الترجمة حتى أيامنا هذه انطلاقًا من «التماهي». والآن، حان الوقت للتفكير بها انطلاقًا من «الاختلاف».

تلك هي بعض الأفكار التي سنوضّحها في إطار فصول هذا الكتاب الخمسة.

في الفصل الأول نرى كيف أنّ المعنى موضوعُ بناء، مثل رسم اللوحة، ونرى أنّه إذا كانت الترجمة رسمًا لنموذجٍ فإن هذا الرسم لا يشبهه تمام الشبه. فطريقة الرسام تبرز دائمًا في العمل. وأوضّح فيه أيضًا بُطلان الترجمات بمرور الزمن، وذلك بالمقارنة مع الرسم الشخصي لـ«دوريان غراي» الذي كان يرزح تحت ثقل الزمن في حين أنّ الأنموذج، من جهته،

يبقى فتيًّا إلى الأبد.

في الفصل الثاني، وهو يستوحي من قصة «أندرسن»، أبيّن ما يدين به بناءُ المعنى إلى النظرة التي تُعيد بناء الواقع، إنها النظرة التي تقوم في عملية الترجمة بتصفّح الصفحات وتعيد بناء النصّ المترجم. إنّ الكائن البشري أكثر من حمضه النووي. إنه ثقافته كذلك. كذلك الأمر بالنسبة إلى النص الأدبي الذي لا يتكوّن من الكلمات وحسب، بل كذلك من النظرة التي تقرأه. واقع الحال أنّ الترجمة محاولة جليّة لتوضيح هذه النظرة.

وأدرس في الفصل الثالث ذاتية المترجم في هذا العمل العظيم الذي هو الترجمة. فإذا كان المترجم مثل مُطلِقِ الجنّ [الساحر المتدرِّب] يمتلك سلطة ما، فإنها لا تكون بتاتًا سلطة المؤلِّف، وينتج عن هذه العلاقة التي تُولد بينهما معنى النص والأداء في الترجمة. فتقصير الترجمة في أن تجعل من نفسها مُساويةً للنص المُترجم يستدعي إعادات الترجمة التي يُمثّلها في قصة الساحر المتدرّب تتابعُ المكانس المخيف.

وفي الفصل الرابع، يُلاحَظ أنه إذا كان المعنى بالفعل انتقالًا، فإننا نشهد رغم ذلك انقطاعات في التلقي، وهي انقطاعات يمكن أن تُفسَّر تاريخيًّا، وهي تُوضّح الاختلافات بين الترجمات من عصرٍ إلى آخر، كما أنها تُبرّر ضرورة إعادة ترجمة النصوص بشكلٍ دوري. فالعمل الأدبي مثل قصر من قصور «اللحية الزرقاء» الذي قدّم المؤلف حزمة مفاتيحها إلى القارئ. إنّ ما سيكون عليه العمل المترجَم يتعلّق، جزئيًّا، بالمفتاح الذي سيستعمله المترجم.

أمّا في الفصل الخامس والأخير، فإنني أستخدم قصة «هانسل وغريتل» لأردّ الاعتبار لدينامية القراءات «المنحرفة» أو، إن فضّلنا، تلك القراءات التي لا تقتدي كليًّا بـ«نيّة المؤلِّف» عند بناء معنى العمل المقروء. فإذا كان هانسل وغريتل يلتقطان دائمًا الحصى الصغيرة البيضاء، فإنهما سيبقيان إلى الأبد وهما لا يفعلان شيئًا سوى العودة إلى بيت أبيهما، بحيث إنّ الحكاية محكوم عليها أن تتكرّر في حلقةٍ مُغلقة. لا بدّ من تحوّلٍ نوعي (يحصل في الترجمة) من أجل أن يصلا إلى بيت خبز الأبازير، وبعد المرور بالعديد من المخاطر (التي يُمثّلها التفسير الخاطئ، والمعنى الخاطئ، والفوارق التي لا تظهر، والحواجز الجمالية واللسانية والتاريخية، الخ.) من أجل أن يحصلا على مستقبلٍ أغنى وأكثر أمنًا. هذا ما يحصل مع أيّ عملٍ أدبيّ يضمن لنفسه الخلود المتجدّد.

أخيرًا، في خلاصة هذا الكتاب، أشكك في عقيدةٍ من عقائد فكرِ ما بعد الحداثة وتحولاته المختلفة: إنها مبدأ إخفاق النصوص الروائية الكبيرة. على العكس من ذلك، نحن نحتاج بالضبط إلى أن يُحكَى لنا الواقعُ من أجل أن نفهمه، وطريقة ذهننا الطبيعية هي أن نحوّل الحوادث والمفاهيم والأفكار إلى شكلٍ سرديّ من أجل استخدامها واستخلاص شيءٍ ما منها. فالفكر مَسارٌ، كما يقول الألمان «Denkweg» [مسار الفكر]. والترجمة كذلك مسار. إنها ممارسة توليد المعنى.

ذلك هو، نوعًا ما، مجموع هذا المبحث المعروض للقراءة، وهو يبغي من جهةٍ أخرى أن يكون توضيحًا لما سبق. من هنا جاءت الاستعانة بالقصص، تلك القصص التي كانت في طفولتنا معلمتنا الأولى، والتي لا يفكر فيها الإنسان البالغ، برغم نجاحاته، إلا بشيء من الحنين. لماذا؟ لأنه إذا كان يستطيع في سنّ البلوغ أن يبني أنظمة وفلسفات، فإن الطفولة هي التي بمقدورها، كما تقول «مونتسوري»، أن تشيّد بناءً أكثر تعقيدًا بكثير وبطريقة مختلفة: إنه الإنسان نفسه. لذلك من الضروري أنْ نتعلم من القصص.

أمّا عنوان هذا الكتاب، وهو «الترجمة وتاريخها الطبيعي»، فإنه يستذكر عنوانَ كتابٍ عزيز على قلبي، «التاريخ الطبيعي» لـ«بلينيوس الأكبر»، وهو عمل يُحقق عمليًا فكرة أن «الطبيعة» ربما تكون قوة فعّالة وعقلانية تُشكّل العالم وتنفخ الحياة في كل شيءٍ فيه. أنا استعرتُ هذه الفكرة في كتابي هذا وكيّفتُها، إذا صحّ القول، مع «الأدب». الواقع أنه سيظهر فيه أن الدور الذي كانت تقوم الطبيعة به من أجل العالَم عند «بلينيوس» هو الدور الذي أنسِبه إلى القارئ: إنه قوة مُحرّكة وعقلانية تمنح الشكل، والمعنى، والفعليّة [والحاليّة] لكل شيءٍ تنطبق عليه. ويُفترض فيه أيضًا أن الكتاب بالنسبة إلى الذكاء كما العالم بالنسبة إلى الحياة نفسها. هناك أناس سيلوموني على هذا الافتراض. سيُقال إنه افتراض قاطِع، وسيحطّ بعضهم من قدره، وسيجد آخرون أنّه جريء. لا شك في أنّ هناك بعض الشيء من كل ذلك. لكن، في الواقع، الكتاب الذي لا يُجازف بشيءٍ لا يستحقّ أن يُكتب.

«فال»

سبع قصص بمثابة تمهيد

كان يا ما كان رجلٌ أمام صفحة بيضاء، وكان أمامها كما لو أنه في وجه كل العوالم المُمكنة. ذلك لأنّ الأمر كذلك: إنّ أي حكاية، مهما كانت، تنطلق من صفحةٍ بيضاء. فنفَس الروح [الأعلى] ذاته لم يبدأ والمياه تحمله بطريقة غير هذه. وقبل أن يحصل «التكوين»، وقبل أن يُفلَق الليلُ عن النهار، لم يكن في البدء سوى روعة الرَّقّ البتوليّة. لذلك، وأمام ورقته البيضاء، كان رجلُنا يشعر بنشوة كل الإمكانات، وكان يريد أنْ يسكب سكَراتها بموجاتٍ عارمة، هناك، على هذه الورقة الطاهرة والصامتة أمامه. وببضع شحطاتٍ من قلمه، كان بمقدوره فصل المياه عن المياه، ثم استخراج أجرام من النور من قلب السواد نفسه، وذلك كي تكون المُرشد للمسافر الوحيد. ذلك لأنّ هذا الرجل كان يتخيّل قارئه على هذه الشاكلة: مسافرٌ وحيد، سائح، يسير في طريقٍ يكشف له القمم والوهاد. له هو كان يكتب، وكان يبذر الكلمات على طول هذا الدّرب الذي لم يكن يقوده في الواقع إلا إلى ما هو أقرب إلى نفسه هو. ذلك أنّ سِرّ الكتب يكمن في أنّها تقودنا دائمًا إلى أنفسنا نحن، فليس لها من غايةٍ أخرى سوى أنْ تحطّم منفى الذات الذي يعيش فيه كل إنسان. الكتاب دربٌ يقود من الذات إلى الذات. وما يُميزه ليس موقع الانطلاق أو مرفأ الوصول، بل السبيل الذي يقود من هذا إلى ذاك.

نعم. كان هذا الرجل وهو يُواجه صفحته البيضاء أمام كل العوالم الممكنة. أراد أن يبدأ بتحرير هذه العوالم، ولكنّ شيئًا ما كان يحجزه، بطريقة لا تفسير لها، مثل المرساة التي تُنهي مسار السفينة الشراعية وتكون مفيدة للرسوّ في الطقس الجميل، ولكنها محفوفة بالمخاطر في العاصفة. وكان يشعر بهبوب الريح في نفسه، بما أنّه لم يكن ليرغب في الكتابة لولاها. فبقي هنا، لفترة طويلة، أمام الصفحة البيضاء وهو يكتب الجملة نفسها ويُعيد كتابتها، كما لو كان منهمكًا في حِياكة كفن «لايرته». ما الذي يحجزه إذًا؟ وما كانت تلك القُوّة؟ لقد ظنّ في البداية أن تردّده ينجم عن رغبته في القيام بعمل جيد وممتاز. فهو كان يعلم أنّ بعض الكتب ليست مصنوعة إلا من كلمات، مثل بعض الناس الذين لا يدينون بما هم عليه إلا إلى ثيابهم. وكان يبغي تجنّب هذا العيب. لقد مرّت ساعةٌ على هذا

المنوال. ثم، بغتةً، فهم أنّ هذا الشلل كان ينتج عن قوة الحرية نفسها، وأنّه يأتي من بياض الورقة، وأن هذا العائق يحمل اسمًا: إنه «القلق».

كان يشعر أمام كل إمكانات الصفحة البيضاء بكل الشطط بين ما يرغب في إبداعه وما يستطيع أن يفعله. أخيرًا، أدرك ماذا كان «كيركيغور» يريد قوله عندما كتب أنّ القلقَ دُوارُ الحرية. في الواقع، القلق هو «التجربة المعيشة» للحرية. إنه الموقف الأصلي لكل كاتب. وقلق الصفحة البيضاء يبدأ أمام كل الاحتمالات الممكنة. يكون المرء كاتبًا عندما يشعر بثقل الحرية. ويكون مؤلِّفًا عندما يتغلّب على هذا القلق.

مع ذلك، لم يكن هذا الرجل يخوض أولى رحلاته البحرية. فهو بصفته بحّارًا متمرّسًا تدرّب على أعمال الآخرين. كان معتادًا على الصفحة البيضاء، لكنها الصفحة البيضاء التي لها خاصّية مختلفة، أي شراع يتجاوب مع تجهيزات مركب آخر ومع مراكب أخرى. لم يكن مسؤولًا عندها لا عن الريح ولا عن الجُؤجؤ. كان يكتفي بالإمساك بالسُكّان ويتبع الطريق المرسوم، مع أنّ هذه المهمة محفوفة بالمخاطر وأنّ الطرق البحرية التي كان يخوض فيها صادفها الكثير من الوحوش مثل «شاريبد» و«سيلا». لقد عرف كيف يكون الانزعاج أمام صفحةٍ يجب ملؤها، وجرّب ساعات الانتظار في تنقيب النصّ، مثل ذلك النوتيّ الذي ينظر في الأفق البعيد بحثًا عن الأرض المَرومة.

نعم. كان معتادًا على مثل هذا السفر. لقد اجتاز وَسواس الشعور بأنه لن يدرك أبدًا هذه الأرض، واجتاز الجزعَ والخوف من أن يتيه في البحر، من أن يعجز عن اكتشاف معنى النص الذي عليه أن يترجمه، عن اجتياز عقبات البحر، أو أن يجنح فوق الصخور التي تنتصب أمامه. إن رحلة المترجم في الصفحة البيضاء ليست أقل خطرًا من رحلة المؤلف. ما يتغيّر هو فقط الموقف أمام هذه الصفحة. فإذا كان المؤلف يستطيع عمل أي شيء -وهذه حرية تسبب القلق- فإن المترجم، من جهته، يُخاطر دائمًا بأن يرتكب هفوة، وهذا الخطر المليء بالذعر الهموم يؤدّي إلى أن يكون، هو، مسكونًا بـ«الخوف». القلق والخوف هما الوضعان الوجوديّان اللذان يميّزان المؤلِّف عن مترجمه. الكاتب أمام كل الإمكانات. والمترجم أمام كلّ الإمكانات التي يُتاح له أن يُعبّر عنها. والمؤلف، بوصفه فنانًا، لا يقف بتاتًا أمام احتمالَي الصواب والخطأ: فبالنسبة إليه وإلى عمله، التماسُك يكفي. أما الاحتمالان اللذان يواجههما المترجم، فإنهما يولّدان انعدام الأمان العميق، وبالضبط الخوف الذي يظهر في علاقته مع النص ومع المؤلِّف.

النص المترجم إذًا نصٌّ يكشف موقفًا وجوديًا مختلفًا في وجه مفهوم سلطة المؤلّف. لذلك، عندما كان يُقال له إنّ المترجم مؤلِّف، كان يقهقه من الضحك. كان يعرف، هو، ولأنه يوجد في ظهر الصفحة البيضاء وفي قفاها، أنّ ما يفرّق بينهما هو الهوّة نفسها التي تفصل المُمكن عن الخطأ.

*

*　　*

كان يا ما كان رجلٌ يقرأ في مكتبة داره. كانت هذه المكتبة مكانَ سُكونٍ في نظر كل الناس، لكن أقلّ مما في نظره. وما يشهد على السكون المُهيمن، في نظر الجميع، هو دقة رقاص الساعة، المنتظم والمُثير للسخط. الواقع أنّ التكتكة لم تكن هي التي لا يُطيقها أولئك الذين يذهبون إليها، بل السكون الخفيّ والذي يحمل هذه الضجة الميكانيكية مثل دواليب من النحاس الأصفر على طبقٍ من فضة. في الواقع، كان يفكّر في أنّ هناك مجموعة من الأصوات في هذا السكون. إنه، هو، القارئ، لا يَعدّ نفسه أكثر من كونه الآلة المفضّلة لدى هذا السكون، هو الذي عبْره تُولّد هذه الأصوات. وكانت تربطه بكتبِ مكتبته علاقة مميزة، وحميمة، وعميقة. فكان عندما يدخل إلى مكتبته بعد طول غياب، يحييها في قلبه قائلًا: «يا أصدقائي، يا أصدقائي الأعزاء».

على العموم، لم تكن هذه العلاقة الشخصية مع الكتب ومع قراءتها أقل إبداعًا للمعنى من الكتاب نفسه. فإذا كان مجموع الأحرف السوداء على الورقة البيضاء تعني الكثير، فإن مجموع الأحرف السوداء التي يجعلها ترقص في ذهنه لم تكن تعني أقل منها. وحسب مزاجه، كان بمقدور الكتاب أن يعني شيئًا أو شيئًا آخر: كان يجعل من نفسه سوناتة أو سيمفونية.

عندما يشعر بأن ذهنه متنبّه، كانت نظرته أشدّ حدّة على النص الذي يقرأه. وعلى العكس من ذلك، عندما يلم به مرضٌ يغشّي كل بصيرته، كان المعنى يتشوّش، فلا يصبح خلال الصفحات أكثر من متنزّهٍ أضحى تائهًا في الغابة لأنّ الضباب ارتفع وسدّ عليه الدروب التي اعتاد أن يسلكها.

أما قلبه الذي كان بطبيعته مُغلقًا على الشعر، فلم يكن يتبح له أن يفهم الشعراء الذين كان ذكاؤه يعظّمهم رغم ذلك، إما تقليدًا للآخرين، وإما بسبب العادة. ومع ذلك، وبوصفه مترجمًا، كان يطيب له أن يكرّر

هذين البيتين:

«في عش الفينيق كم عدد أولئك

الذين أحرقوا أصابعهم وهم يحرّكون الرماد»![1]

كان يجهل كم كان يبلغ عددُ أولئك، مع أنه يُحسب في عدادهم.

كانت ثقافته، من ناحيتها، تُنير مثل المصباح الصفحات المقروءة، وتضع تحت النور الساطع جدًا ما تلمسه مباشرة، ولكنها كانت تترك في الظلّ الكليل ما سبق وتجاوز حدود مرماها. في نظره، يقضي دور الثقافة بأن تمدّ خيط «أريان» من أجل تخليصنا من هذه المتاهة التي هي قلبنا.

ليس الكتاب شيئًا. الكتاب «علاقة» مع قارئه. وطبيعته العميقة هي أن يعبّر عنها. وعندما كان يتساءل (وكان غالبًا ما يتساءل) ماذا يكون الكتاب في واقع الأمر، كان يخطر على باله طبيعيًا أن الكتاب جسمٌ يمتلك هذه الخاصية الفريدة في أن يتحوّل إلى موضوعٍ ما أن يحييه الذكاء برمقةٍ، مثل الفانوس السحري الذي يُخبّئ ماردًا يتحرّر ما أن تَحكّ اليدُ جوانبه. نعم. القراءة هي تلك المُداعبة التي تُحرّر كل المردة المحبوسين في الكتاب. إنهم مردة سينصاعون دائمًا لتمنّيات أولئك الذين يحرّرونهم. الكتاب مثل فانوس يُضيء البُعد على قدر ما يستطيع النظرُ أنْ يصل إليه.

كان رجلنا، وهو في مكتبة منزله، مُحاطًا بكلّ هؤلاء المَردة الذين ينتظرون أوامره في سكونٍ يحمل ضجةً ميكانيكية مثل دواليب من النحاس الأصفر على طبقٍ من فضة. إنه سكونٌ يُمسك في الهواء تكتكة الساعة، وإذا طُلب إلى هذا الرجل ما هي السعادة لكان أشار إلى هذا السكون.

*

* *

كان يا ما كان رجلٌ يُترجم كتابًا في سكون. لو طُلب منه بَغتةً إن كان مُترجمًا لأجاب على الأرجح أن لا، ذلك لأن لديه فكرة سامية جدًا عن هذا العمل. كان يفكر في الترجمة كثيرًا، وكلما ازداد تفكيرًا فيها، قلّ فهمه لها.

---

(1). Yves Bonnefoy, «Le Tombeau de Leopardi», in *La longue chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France, 2008

لقد قيل له إن عمل الترجمة يقضي بأن يُقدّم في لغته «الشيء نفسه» المُعبَّر عنه في لغةٍ أخرى. لكنه، هو، كلما ازداد في بذل الجهود في الترجمة، ازداد يقينًا أنّ هذه الفكرة سطحية.

فاللغة التي يُترجِم إليها مختلفة أشد الاختلاف عن اللغة التي يُترجِم منها، وذلك ينتهي إلى تغييراتٍ نحوية غريبة في بعض الأحيان، وإلى تحوّلاتٍ في بعض الصُور، وإلى احتجابٍ لبعض المُضمَرات. فالنظام اللساني والأحرف نفسها كانت تجعل النص المترجَم مجهولًا بالنسبة إلى النص الأصل. فقط اسم المؤلِّف يمكن أن يُذكِّر قليلًا بالنص الذي كانت الترجمة تستقي حياتها الخاصة منه. وكما كلّ حياة، كانت تلك الترجمة تبحث عن استقلاليتِها. وكان ما يُترجمه نائيًا عنه وعن قارئه بسبب الثقافة والزمن. فكان عليه بالتالي أن يدعم ترجمته بالملاحظات والشروحات من أجل أن يُحافِظ على التماسك والفهم. ومع ذلك، كان عالَم الترجمة الذي قُدِّم له في السابق على أنه انتقال هوية المضمون والشكل، يبدو بالأحرى أنه يدين بكل شيء إلى «الاختلاف في الأول وفي الآخر». وبدلًا من أن يُدجّن النص حسب عالَمه، كان عندما يُترجم يُدجّن عالَمه هو حسب النص شيئًا فشيئًا.

توقف عن عمله لثانية. شعاعُ شمسٍ ينسدل غلى مكتبه المليء بالكتب. أمسك بالكتاب الذي كان يترجمه آنذاك. حاول أن يتصور الدهشة التي ستعتري اليومَ «سينيكا» لرؤية عمله. هل سيتعرّف على الأقل على هذه المادة [الكتاب]، وهو الذي كان يستعمل، من ناحيته، لفائف من الرَّقّ؟ تصفّحه. لم يكن تقسيم الكتاب إلى فصول هو ما أراده هذا الفيلسوف: ذلك أن هذه الأقسام أملاها عليه طولُ اللفائف القديمة. وهذا لم يعد يعني أيّ شيء اليوم، طالما أن الكتاب المُجلّد الحديث قد أدخل نوعًا من الاستمرارية الخطابية التي لم تكن موجودة في البداية. وهو، هذا المترجم المسكين، كان يبغي ترجمة المعنى في زمنٍ تغيّر فيه إيقاع الكتابة نفسه منذ ذلك الوقت! عندما كان «سينيكا» يكتب، كان يفعل ذلك من أجل عالَمٍ يُحافظ على علاقةٍ مع الكتاب والقراءة تختلف تمامًا مع تلك التي لدينا نحن أنفسنا. ولم تكن هذه العلاقة بأقل ابتكارًا للمعنى من نصّ هذا الفيلسوف. والقارئ الذي كان «سينيكا» يتوجه إليه لم يعُد الآن موجودًا. لقد اختفى عالَمٌ بأكمله من التواطؤات بين المؤلف والقارئ، وحلّت محلها عاداتٌ أخرى، واتفاقاتٌ أخرى. ولم يعُد «سينيكا» هو نفسه «سينيكا». إنّه اليوم كلاسيكي، ولا يقترب القارئ من كاتبٍ كلاسيكيّ مثلما يتقدّم المرءُ

نحو رجلٍ كبير من الريف. وبالأحرى، لا يُترجَم كما يُترجَم مؤلِّف مغمور.

قال في سِرّه إن معلميه قد غشّوه بالفعل، لأنّ الأمور لا تسير في الترجمة بالهويّة، بل بـ«الاختلاف»، والاختلاف هو الذي يريد أن ينطلق الآن منه عندما يُعمِل فكرَه في الترجمة، كما لو كان ذاتَ النصّ الآخر -أي الشيء ذاته في الاختلاف.

كان نظره مثبتًا على نقطة في السماء، وذهنه مشغولًا بهذه الفكرة، عندما رأى سربًا من العصافير يمرّ. وكما يفعل العرّاف القديم فكّر في نذر: مُؤاتٍ إن توجهت العصافير إلى اليمين، ومشؤوم إن توجهت إلى اليسار. ضحك وذهنه غارق في التفكير، ثم عاد إلى عمله بروح مطمئنّة.

*

*　　*

منذ زمنٍ قديم جدًا، في روما، كان هناك معبدٌ شامخ وله بابٌ مفتوح أيام الحرب، ولكنه كان يُغلَق عندما يُهيمن السلام على الإمبراطورية. بذلك، كان الإله الذي يأويه هذا المعبدُ يصحب الفيالق العسكرية عندما تُحمَل الشريعة الرومانية عبر العالم، وكان يحرس المدينة ويقيها من الأعداء إذا ما هُدِّد «السلام الروماني». «يانوس» هو هذا الإله القاطن في ذلك المعبد. كان إلهًا ذا وَجهين. ومع ذلك، لم يكن لـ«يانوس» شخصية مزدوجة. كان وجهين للشيء نفسه، إله البدايات وإله الانتقال من حالٍ إلى حال. على كلٍّ، أليس الشهر الأول من السنة الرومانية يحمل اسمه وينقلنا من الماضي إلى المستقبل؟

كلُّ بدايةٍ تحوّل. نشهد على ذلك مع مطلع الفصول ومع الوعود التي تحملها برفقتها، كما نراه في حلول شباب الإنسان وكلّ ما يعِد به. والإنسان الناضج ليس سوى الإنسان الشاب: إنه ليس سوى وجهه الآخر، سوى انمساخ عنه نوعًا ما. وفي روما القديمة، كان هناك رجلٌ، كان شابًا فيما مضى وكان يعرف الحركات ويستحسنها. لكنه شاخ، وإذا كانت المرآة تحجبه الآن عن الذكرى التي لديه عن نفسه، فإنه يتعرّف على نفسه، رغم ذلك، في الأعمال التي ألّفها فيما مضى، كما يتعرف على نفسه في أخطاء شبابه. بل إنّ هذه الأخطاء بالنسبة إليه دليلٌ على أنه كان حيًّا.

لقد واجه هذا الرجل في كتبه مشاكل أكبر منه، مشاكل كبيرة جدًا في الواقع لدرجة أن كتبه كان يُمكن أن تُعدّ بمثابة مقاييس شبيهة بالسلالم التي يستخدمها من أجل الوصول إلى المصنفات القديمة النادرة في أعلى الرفوف. لقد كان هذا الرجل يملك العديد من الكتب وكان قد عمل بكل ما يملك من مواهب في نقل عددٍ منها إلى لغته.

كان يفكّر، وهو في مكتبة بيته، بعمل حياته: لقد كتب محاضرات، ومباحث، ووضع كتبًا لمؤلفين قدامى في كلماتٍ جديدة. وكان يفكّر في أوقات الفراغ لديه بما يلي: «أنا قارئ بقدر ما أنا كاتب». وأحيانًا، كان يتساءل أيضًا عمّا إذا كان عليه أن يُصنّف ترجماته في عداد كتبه [التي ألّفها]. «بالمعنى الحصري، لست أنا مؤلّفها بالفعل، مع أنّه في معنًى ما، أنا بالفعل «المحرك الأول» لهذه النصوص في لغتي الأم». وكان يُسرّ بثقافته الفلسفية التي تتيح له عرض الأمور بهذا الشكل. إن المرء لا جدوى منه بقدر ما يعرف أمورًا لا جدوى منها.

إذا كان بمقدوره أن يُؤلّف كتبًا خاصة به، لماذا انكبّ على الترجمة، لماذا أجبر نفسه على الكتابة تحت إملاء شخصٍ آخر؟ كان يعتقد أن ذلك يعود إلى حاجته إلى أنْ يُقرن قوته بقوى أخرى وأن يُصبح أشدّ تمرّسًا بالاحتكاك بها، مثلما يؤدّي انصهار الحديد بالكربون إلى ولادة السّنبك. الحقيقة أن المعدن، مهما كان ثمينًا، لن يكون صلبًا بما يكفي إلا إذا اختلط بمعدنٍ آخر. كذلك الأمر بالنسبة إلى الإنسان الذي لا يستطيع أن يكون من الصلابة بما يكفي لمجابهة العالم من دون أن يمتزج بأحد العناصر الغريبة على طبيعته العميقة والأقل صفاءً منها. هذا ما دفعه إلى أن يترجم: الحاجة إلى أن يقوي نفسه وإلى أن يتابع من خلال الكتابة عمل القراءة. كان رجلنا ينظر إلى المترجم في وجهه المزدوج، ككاتب «و» كقارئ. وكان يقول في سره: «الترجمة معبد يانوس».

«أوقات الفراغ بكرامة». كان هذا الرجل، في هدوء ساعات التأمل، يقول في نفسه وهو جالس في مكتبته: «المترجم قارئ يكتب. وهو لا يكتب بطريقة متقطعة كما عندما تُؤخذ الملاحظات في كتاب، بل هو يكتب بالأحرى في استمرارية قراءته». في هذا الصدد، فكّر هذا الرجل العجوز، وهو الذي كان فتيًا فيما مضى، أن المترجم قارئٌ يحلّ «شيئًا فشيئًا» محلّ الكاتب. إنه يستعير منه «سلطته»، بالمعنى التأثيلي لكلمة emprunter. بذلك يُصبح المؤلّف المُترجَم مثل «يانوس» ذي الوجهين. ويُصبح العمل المترجَم، من

جهته، معبدًا له. فالعمل المترجَم يرمز إلى بدايةٍ، إلى استمرارية شيءٍ ما كان الرجل العجوز يرى فيه نوعًا مما يكون عليه معنى النصّ. وعندما كان هذا الرجل يترجم، لم يكن يفعل سوى كشف العالَم المترجَم في لغته. وكان أيضًا يُطيل امتداد العالم المترجَم في عالمه هو.

نعم. بالفعل، العمل المترجَم باب. في غالب الأحيان، كان هذا الرجل يفكّر، وهو قابع في مكتبته، أنه من الطريف أنّ أولئك الذين يقرأون ترجماته يظنون أنفسهم على علاقة مباشرة مع «أرسطياس» أو مع «نيكاندر»، في حين أن الأمر يتعلق، في الحقيقة، بما يشبه الوجه الآخر للمؤلِّف المترجَم.

كلّا. كان يفكر بأنّ أيًا من قرّائه لم تكن له علاقة مباشرة مع المؤلفين الذين ترجمهم. فكل قرّائه لم يكن لهم إلا إياه، كان أمامهم صوتُه ووجهه. لو كانوا يُحسنون قراءة اليونانية لكانوا استطاعوا رؤية هؤلاء المؤلفين مُواجهة. ولكان باب المعبد قد فُتح لهم من أجل كل المعارك التأويلية. وهو، بوصفه مترجمًا، قد أغلق هذا الباب على سكينة قراءته هو. لقد كان هذا الرجل العجوز مقتنعًا بأنّ عمل الترجمة يقوم على إحلال شخص الكاتب محل شخصِ القارئ. وكان يفكر أيضًا بأن أولئك الذين سيأتون من بعده وسيترجمون النصوص ذاتها، كما تُعاد ترجمة أفلاطون أو أرسطو، سيحلّون محلّ المؤلفين المترجَمين وسيمنحونهم، مرةً بعد مرة، وجهًا مختلفًا، بحيث إن الترجمة تعمل على «تكاثر» وجه المؤلِّف.

تتدخل الترجمة أيضًا في العلاقة التي تُولد، طبيعيًا إذا صح القول، بين القارئ والمؤلف. ففي قراءة عملٍ ما، يرتبط القارئ بالمؤلف، شيئًا ما مثل التعلّق بعزف الموسيقيّ لدى الإصغاء إلى سوناتة أو كونسرتو. والقراءة تخلق نوعًا من الذاتية المزدوجة: ذاتية القارئ وذاتية الكاتب. ولا يُنتبه إلى هذه الذاتية المزدوجة في معظم الأوقات: فنحن نقرأ النص مباشرة من دون أن نشعر أن شخصًا آخر هو الذي يروي الحكاية لنا، اللهم إلا عندما لا نُطيق الكتاب، أو عندما نشمئزّ من الأسلوب، أو عندما يكون النص قديمًا جدًا، إلخ. إلا أن الترجمة، وبسبب واقع أننا نعرف أن ما بين أيدينا نصًا مترجَمًا، تؤكّد على العلاقة الذاتية بين القارئ والمؤلف، وذلك لأنّ من يتحدث إلينا في المقام الأول لم يعُد الكاتب. النص المترجَم إذًا هو ذلك النص الذي تكون فيه بيّنةً ظاهرةُ الذاتية المزدوجة التي تحصل عند القراءة.

وصل الرجل العجوز إلى هذا الأمر في تفكيره عندما جعله صوتٌ ينتفض من مكانه، معكّرًا عليه تأمّلاته. كان ذلك صفق الباب بطريقة مفاجئة. رأى

في ذلك إشارة من الله.

*

*　　*

كان يا ما كان قارئ يجوب العالم ورقة من بعد ورقة من على مقعده الذي يستعمله للقراءة، مثل قبطانٍ يستكشف الأراضي المقفرة من شاطئ يُبرزه المدُّ إلى شاطئٍ آخر. كان سعيدًا، طالما أنه يعرف أنّ الجميل في فن الكتابة إنما يتعلق بهذه القدرة على جلب الناس إلى شواطئ مُمتعة، ونحو مكانٍ ترتاح فيه المياه أثناء حركات المدّ والجزر، مياه مترددة ولكنها خصبة. لكن، وكما كان ذهنه يجمع الكلمات بعضها مع بعض ليُولّد المعنى الذي هو في نظره أكثر من مجموع كل كلمة من الكلمات، كذلك كان يجمع الصفحات من أجل تكوين باقة من زهور الخالدة التي تُكوّن كل سعادته.

كان قد استعلم عن كل النظريات الأدبية، وتابع الـدروس، وجلس على المقاعد البـاردة في المـدرّجـات، لكن لا شيء بتاتًا بدا له أقـرب إلى ما يكونه الأدب من هذه العلاقة الحميمة التي كان يقيمها، لوحده، على مقعده الذي يستعمله للقراءة، عندما يجوب العالم ورقة بعد ورقة، مثل القبطان الذي يستكشف الأراضي المقفرة من شاطئٍ يُبرزه المدُّ إلى شاطئ آخر. ولم يكن يبدو له شيء أبعد ما يكون عن الحقيقة إلا عندما كان أساتذته يدرّسونه أنه من الممكن تأويل النص الأدبي تأويلًا أمينًا. لم يكن يعتقد أن هناك ما يشبه قراءة علمية ملائمة لتوقّع الكاتب، ومُلائمة لتوقّع النص. في الحقيقة، كان يرى في القراءة -وفي الكتب- المناسبة لتخريبٍ ناعم، لثورةٍ هادئة، لتمرّدٍ حميم وبالطبع متسامح.

كانت الأنظمة النقدية تؤثر عليه كما يؤثر نوعٌ من مكننة الإحساس، وطريقةٌ لشرحها شرحًا موضوعيًا بواسطة الحجج والشبكات والتركيبات. لقد أحبّ، بنرجسية، تلك الفكرة التي تقول إن الكتاب يُبنى حول قارئٍ مثاليّ، لأنه كان يريد -على الرغم من أنه لم يعُد يقتنع بذلك- أن يتّخذه «سيناكا» كقارئه المثالي بدلًا من «لوسيليوس» الذي لم يبقَ منه أيُّ شيء.

عندما يقرأ كـان الأمـر يتعلق أيضًـا، في نظـره، بالخطأ، والتفسير المعاكس، والفهم المغلوط، مثل الصخرات الكبيرة في البحر التي يُحضّ على

اجتنابها، والتي تصحب رغم ذلك قراءته. وعلى عكس ما يتوقعه أساتذته، كان يعطيها بعض القيمة رغم كل شيء. فتوترات التيهان جزء من الرحلة.

الواقع أن أغنى القراءات التي قام بها لم تكن تلك التي تستجيب لتوقّعات المؤلف ونصّه، بل تلك التي حملته بعيدًا، إلى مكانٍ ونحو آراء لم يكن من الممكن التنبؤ بها للوهلة الأولى. وكانت تبرز له هذه الظاهرة بوضوح في الترجمة التي تعبّر دائمًا عمّا استخرجه القارئ من النص المقروء.

لا تمتّ الترجمة بأيّ صلةٍ إلى القراءة النظرية، ولكنها ترتبط كليًّا بالقراءة الفعلية، والمِراسية، والواقعية، والتي تحصل في ظروفٍ محددة، وفي زمن تاريخي معيّن، على يد شخصٍ مثلك ومثلي. وكان مقتنعًا أن الترجمة تؤدّي إلى توضيح تأويلية القراءة. ولكنها لم تكن كذلك مجرد نشاطٍ نظريّ! فالترجمة تتعرّض للغاتٍ طبيعية، ولجملٍ مُلتبسة، ولمرجعيات لا تُفهم أحيانًا، ولمتطلبات منهجية لا مفرّ منها! وإذا كان من الممكن القول إنّ القبطان في البحر يحمل مركبه، فإنه يتوجب مع ذلك عدم نسيان أنّ المركب يحمل القبطان كذلك... وأنّ البحر يحملهما كليهما معًا! وإنْ كان علينا أنْ نتوقّع من القبطان أن يلمّ باستعمال آلة السُّدسيّة وخرائطه البحرية، فإنّ ذلك لا يجعلنا نعتقد أنه هو الذي خلق النجوم ولُجج المحيط.

الحال أن مكتبته لم تكن تتضمن من مخاطر أعالي البحار أقلّ من ذلك، لأنّ عددًا كبيرًا من الكتب فيها لم تكن سوى سُحب وضباب، زذاذ ومطر، عواصف، رياح وأنواء. وكان يرى أن الشجاعة توجَد في الإمساك بالدقّة أكثر ممّا توجَد في الاستسلام للأخطار التي تحمله، وكان مقعده الذي يقرأ فيه يبدو له نوعًا ما كمركبٍ يبحر بين تلك الصخور، ورقة واحدة في كلّ مرة.

*

*　　*

منذ زمن بعيد جدًّا، وفي بلد باردٍ وناءٍ، كان رجلٌ يقرأ. كان يتنقل متسكعًا من كتابٍ إلى آخر من دون نظامٍ ولا قاعدة، وهو يسمع سكينة الساعات التي تمرّ في مكتبته. المكتبة ليست مكانًا في نظره، إنها غايةٌ في واقع الأمر، نقطةٌ تتحقق فيها كل المصائر، من صفحةٍ إلى صفحةٍ أخرى.

كان هذا الرجل الذي يقرأ يريد أن يفهم في نهاية الأمر ما تكون الترجمة، هذا الفن الذي مارسه في الماضي لمجرد المتعة في بداية الأمر، ثم من أجل كسب رزقه. لقد شهد عبر قراءاته على مرور عددٍ كبير من الخرافات الهائلة، والكلمات المعقدة التي كانت تُثمل وتجعل الرؤوس تدور حول أفكار مركزية: المعادلات الطبيعية، أحادية الاتجاه، الأهداف، الانزياحات، الحتمية، اللاحتمية، البنائية، التوافقات، التطبيقات العملية، توليد الدلالة، الثقافة، ما بعد الاستعمار، الجندرية، الغرائبية، الغائية، عَطفة من هنا، وعطفة من هناك، إلخ.

كان هذا الرجل الذي يقرأ في بلدٍ باردٍ وناءٍ يُحبّ الكتب، ولم يكن يعوزه الحس المشترك. لكنه لم يكن، برغم ذلك، مصابًا بهذا المرض المعروف عند اليونانيين الذين يريدون تحديدَ عدد المجدفين لدى «عوليس»، ومعرفةَ ما إذا كانت الإلياذة كُتبت قبل الأوديسة أو بعدها، وحلَّ عددٍ من المسائل التي من هذا النوع والتي ليس لها أي فائدة للنفس ولا أي مورد للروح. فالفكرة في رأيه هي الشكل العقلاني الذي تتخذه التجربة. ونُبوغه لم يكن أفضل من نبوغ الآخرين، سوى أنه تعلّم صِناعة الساعات في فتوّته وأنه كان على قناعة، من خلال مراقبة حركة الآلات، بأنّ التطبيق -كي يكون فعّالًا- هو دائمًا تطبيق منهجيّ لنظريةٍ ملموسة. فإذا كانت ساعة الحائط تدق الساعات بشكلٍ صحيح، فذلك ليس «نتيجة» بقدر ما هو تطبيق صحيح لمنهجيةٍ تستند إلى بعض المبادئ العملية الكبرى. وإن كانت هذه المبادئ باطلة أو كانت منهجية التطبيق ناقصة، فإن الساعة لن تدق بتاتًا، والواقع أنّ هذا قد يكون فيه بعض الحسنات بالنسبة إلى أولئك الذين لا يهمهم الوصول في الوقت المحدّد... لكن، إذا كانت المبادئ صحيحة وتطبيقها منهجيًّا فالنتيجة ستكون صحيحة: ساعة منتصف الليل ستدق وستستطيع سندريلا فقدان حذائها الزجاجيّ. هكذا كان يرى النظرية: وصفٌ عقلاني للواقع الموسوم، بالطبع، بمن يصفه. وما هو عليه كإنسان، مع نواقص ثقافته، وامتلاكه لغته الأم ولغاتٍ أخرى تعلّمها، ومع العصر الذي يوجد فيه، وحتى الأسباب التي دفعته لأن يُترجم، كان له تأثير في طريقته في الترجمة من لغةٍ إلى أخرى، لدرجة أنه في حال دُرست ترجماته لوُجدت فيها ربما منهجيته أو نظريته في الترجمة أقل مما يُعثر فيها على تطبيق ذاتيته الخاصة به في النقل اللساني [الذي قام به]. لكن، كما يُمكن في صناعة الساعات الانطلاقُ من الدواليب للوصول إلى المبادئ، كذلك، كان من الممكن، في اعتقاده، الاستنادُ إلى ترجمةٍ معيّنة من أجل الوصول

إلى المبادئ التي تعمل خفية فيها.

لكنّ الأشياء ليست بمثل هذا الوضوح، وكان عليه التسليم بأن النظرية ليست ساعة حائط. فساعة الحائط تستجيب لقوانين فيزيائية ورياضية وميكانيكية خاصة، في حين أنّ الأمر يحتاج إلى الكثير كي تكون للنظرية الأدبية المُتطلبات نفسها. فهي لا تحتاج إلا إلى نوعٍ من «التماسك السردي». إذ يكمن دورُها في أنْ تحكي ما تراه يعمل في النصّ، أو ما تظن أنها تراه، وأنْ تحكي ذلك بتماسكٍ ومنطق من الضروري أنْ يتطابقا مع واقع الأشياء المَلحوظة ومع التماسك الإجماليّ للوصف.

النظرية الأدبية -ويجب تصنيف نظريات الترجمة في هذه المجموعة- هي حكاية «الأدب»، هذا في حال اتُّفِق في يوم من الأيام على ما تعنيه هذه العبارة. في بعض الأحيان، نقع على أفكار رائعة: موت المؤلف، موت القارئ، موت النصّ، صراع التأويلات، العمل المفتوح، آفاق التوقع، القارئ الأنموذج. إذا أُخِذت هذه النظريات كل واحدة بمفردها، فإنها، كحكاية، قد تكون متماسكة، كما الرواية التي تكون متماسكة مع أنها ليس لها مع الواقع سوى علاقة مُختلقة: قد يكون «ميغريه» عمل في «الكي ديزورفافر»، لكنه لم يُشعل بتاتًا غليونه فيه، و«شرلوك هولمز» لم يدفع قط إيجار منزله لـ«مدام هدسون»، ولا يرقد كذلك جثمان «الأب غوريو» في مقبرة «بار لاشاز»، إلخ. ومع ذلك، إقحام الواقع هذا (أو ما فوق الواقع، أو الخيالي، الخ.) هو الذي يُضفي الأهمية على «الأدب».

لا يتخذ العالَم الذي نعيش فيه بحدّ ذاته أيّ أهميةٍ أدبية. يتخذها عندما يدخل في النص. الأدب رواية العالم: والنظريات الأدبية رواياتُ هذه الرواية. ليست كل معرفةٍ معرفةً علمية، لكن، حسب اعتقاده، كل ما هو حقيقي يتّخذ شكل العِلم. وهذا الشكل يتّخذ في الدراسات الأدبية شكل الحكاية في نظره.

هذا ما كان يفكّر به ذلك الرجل الذي كان يقرأ، منذ زمن بعيد جدًّا، وفي بلدٍ باردٍ وناءٍ، وهو يسمع سكينة الساعات التي تمرّ في مكتبته، ويغرق متنقلًا من كتابٍ إلى آخر، من دون تنظيمٍ ولا قاعدة. لكنه كان دائمًا سعيدًا مع ذلك بوجود مرفأ مضياف فيها.

*

*   *

كان يا ما كان رجلٌ فهِم، بعد أن تأمّل في أسطورة بابل، وبعد الكثير من الجهود المبذولة، أنّ اللّه عندما بلبل الألسن كان يريد أن يقول ربما إنّ من واجب الناس أنْ يُصغي بعضهم إلى بعضٍ قبل كل شيء.

صه! صه! انتهت الحكاية.

قال له «باسيل هالورد» وهو ينظر مباشرة في عينيه: «يا هاري، كل رسم شخصي وُضع بتفهمٍ هو رسم الفنان وليس رسم الشخص الموديل. فالموديل مجرد حادث، أو مناسبة. ليس هو ما يُكشف عنه، بل بالأحرى الرسام هو الذي يَكشف عن نفسه في اللوحة المُلوّنة. والسبب في أنني لن أعرض هذا الرسم الشخصي يكمن في الهلع الذي ينتابني من أن أُبرز فيه خفايا روحي»!

أوسكار وايلد

«صورة دوريان غراي الشخصية»، ترجمة «هنري فاني»

الفصل الأول

«باسيل هالويرد» رسّامًا

لقد ساد الاعتقاد لفترة طويلة، وربما لا يزال سائدًا، بأنّ الناس بمقدورهم التثقف من المشاهد الطبيعية. فالفكرة التي تقوم على أنّ الذهاب لرؤية العالم طريقةٌ لتكوين الحساسية والذكاء، وكذلك الشعور بأنّ العلاقة مع الأشياء الخارجية سبيلٌ يقود إلى علاقةٍ أكثر حميمية، ومن ثَمَّ أكثر واقعية، بما في ذلك ما يقبع في قرارة النفس، هما النقطة الأهم في أي نزعةٍ إنسانية. هذا ما يُفسّر إجمالًا ما أُطلق عليه تاريخُ العادات اسمَ «الرحلة الكُبرى». ففي العام 1670، كتب «ريتشارد لسلز»، وهو مربٍّ ينتمي إلى النبلاء الإنجليز، في كتابه «السفر إلى إيطاليا أو الرحلة الكاملة عبر إيطاليا»، ما يلي: «إن من يقوم بالرحلة الكبرى إلى فرنسا ويُسافر إلى إيطاليا هو وحده الذي يفهم قيصر وتيتوس-ليفيوس»[1]. في نظر هذا المؤلف إذًا، لا يرتبط فهمُ معنى النصوص القديمة فهمًا عميقًا بجوانبها اللغوية بقدر ما يرتبط بصُوَر الرحلة التي استطاع المتنزّه جمعها بكثرةٍ عبر كل سفراته البعيدة والتائهة وكل تسكّعاته الأجنبية[2]. لا بدّ من السفر من

---

(1). Lassels Richard, *The Voyage of Italy, or a Complete Journey through Italy,* Newly Printed at Paris and are to be sold in London by John Starkey, at the Mitre in Fleet-Street near Temple-Barr, 1670, in *Preface to the Reader concerning travelling,* section 7, p. 11 (صفحة غير مرقمة في الطبعة الأصلية).

(2). تكوين الذات هنا بواسطة العلاقة مع ما ليس الذات فكرةٌ قديمة. فثقافة «العصور القديمة»، بالطبع في الأوديسة ولكن خصوصًا من خلال الرواقية، طوّرت مفهوم «الإنسان المُسافر» homo viator، أي فكرة ذلك الإنسان الذي هو مُسافر في هذا العالم. ومع ذلك، فإنّ الدلالة التي يُضفيها القدماء على هذه الكلمة كانت جوهريًا دلالةً «معنوية [أخلاقية]». فدائمًا كان على هذا المُسافر الذي هو الإنسان أنْ ينصرف عن العالم وأن يُقوّي نفسه بواسطة تعلمه الانقطاع عما يحيط به، والتعوّد على لحظات الوداع، والتمرّس بمجابهة العواصف (انظر كتاب «سينيكا»: «التعازي الى بوليب»، الجزء التاسع، ص. 6، ولكن كذلك كتابه «في قصر الحياة»، الجزء السابع، ص. 10). لقد كانت رحلة الحياة غايةً بحدّ ذاتها، وكان لها معنى في ذاتها وليس بالضرورة عبر الآخر. ويُقدم «بلوتارخ» تقديمًا ساخرًا هذه الصورة بقوله إن هذا النوع من المسافر لا يخشى بتاتًا أن يُصاب بدوار البحر («تناقضات الرواقيين»، 1075-e). أما «فرفوريوس الصوري» فإنه يأخذ من جديد، في كتابه «حياة أفلوطين» (22)، هذا الموضوع الشائع للحياة التي هي أولًا رحلة عبر الذات. نهاية القرن السابع عشر، لكن خصوصًا خلال عهد «الأنوار»، هي التي نعهد فيها إلى الرحلة بمهمةٍ معرفيةٍ أكثر مما هي معنوية. لكي يفهم الإنسان العالم

أجل فهم العالم وفهم من نكون. هذه فكرة حديثة[1]. فعند «سوفوكليس» مثلًا، لا يبدأ «أوديب» رحلته إلا «بعد» أنْ فهم من هو بالفعل[2]. وحتى «باوسانياس» الذي جاب العالم رغم ذلك لم يفقد بتاتًا شعوره بانتمائه إلى «الهيلينية»، واللغةُ اليونانية هي التي تكلم بها عن اليونان أمام الرومان.

ألّف «لورنس ستارن» كتابه «رحلة عاطفية» في عام 1768. وقد دفعه إلى ذلك نوعٌ من الغيظ تجاه أولئك الذين كتبوا قبله حكايات السفر، وخصوصًا تجاه «توبياس سموليت»، وهو طراز الإنسان الذي لا يستطيع الخروج من نفسه، ولا يستطيع بالتالي معرفة العالم. يَذكر «ستارن» في مطلع كتابه عدة أنواعٍ من المُسافرين من أجل أن يُحدّد فيما بعد، بطريقة جيدة، أيَّ نوع يكون: بعد مجموعة أولئك الذين يُسافرون وهم ملتفتون إلى أنفسهم (المسافرون الكسالى، الفضوليّون، الكاذبون، المَغرورون، الغَبثيّون، النكديّون)، هناك أولئك الذين يلتفتون ضدّ الآخرين (المسافرون بالضرورة، والمسافرون المجرمون، والتعساء، والمُعدمون)، وأولئك العاجزون عن أن يكونوا مثل هؤلاء أو أولئك (المسافرون الوديعون والبسيطون)، بعد هذه المجموعة من المسافرين طَرَح وجود «المُسافر العاطفيّ»: ذلك الجدير بأنْ يغتني مما يراه ويعرف كيف يتقاسم مع الآخر معنى ما رآه. والمترجم من هذه الزاوية مسافرٌ عاطفيٌّ في الآداب الجميلة، نوعًا ما.

تختلف حكاية الأسفار في القرن الثامن عشر -وأعمال «ستارن» أنموذج عنها- عن «ميرابيليا» [الأعاجيب] القروسطية في كون القرون الوسطى كانت تعتقد أنَّ العجائبيّ واقعيّ[3]، في حين أنّ عصر الأنوار كان يَعدّ أنّ الواقع هو الذي يبدو بالأحرى جديرًا بأن يثير العجب. ففي «رحلات جوليفر»، لا يحاول

الذي يتطوّر، ويتحرك، ويسير نحو «التقدم»، ولكي يفهم بذلك مصيره هو، ليس له من خيار سوى أن يكون «متحرّكًا» وأن يجعل من نفسه بالتحديد «إنسانًا مُسافرًا». لم يعُد معنى الأشياء ويبقى ساكنًا يرقد في أعماقها هي، بل معنى يميل إلى أن ينشط عند الاتصال بالإنسان، مثل البرادة عند اقترابها من المغناطيس. إنّ أي معنى بيّنةٌ أقل مما هو عمل، وواقعةٌ أقل مما هو بناءٌ «واعٍ». انظر في هذا الصدد شهادات «وولف» في «علم النفس العقلاني» (فقرة 13): Chr. Wolff, *Psychologia rationalis*, § 13 أو «كانط» في «نقد العقل المحض»، «تحليلية المفاهيم» (فقرة 16): Kant, *Critique de la Raison pure*, Analytique des concepts, § 16.

(1). هكذا، يتصنّع «ديدرو» الدهشة لأن الرياضيات لم تكف «بوغانفيل» من أجل أن يفهم العالم، ولأنه يتوجب عليه القيام بالمزيد من الأسفار. انظر كل القسم الأول من كتاب «تكملة لرحلة بوغانفيل»، *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 142

(2). Sophocle, *OEdipe roi*, 454-56.

هذا الواقع يرتبط أيضًا بعبارة «اعرف نفسك بنفسك» التي هي أقدم والتي تؤسّس بمعنى ما معرفة العالم. ويدعم ازدراءُ «العصور القديمة» للعمل اليدوي فكرةَ أوّليّة للمعرفة التي لا تكون في البداية نتيجة النظر، بل نتيجة «الاستبطان».

(3). يمكن التفكير، من بين أمور أخرى، بالشروحات الخيالية لأصل النُّصب في روما، مثل « Dioscures du Quirinal» في «*Mirabilia Urbis Romae*».

«سويفت» أن يدفع إلى الاعتقاد بحقيقة الأشياء المُتخيلة، بل يريد أن يُبيّن قوة التعجّب التي تنبع من أيّ حقيقة[1]. أما «ستارن» فإنه، من جهته، يَعرف جيدًا كيف يستنتج من خلال اللقاءات العادية معالم رائعة وساطعة، مثل لقائه مع راهب «كاليه»[2]. عمومًا، ساهم السفر مباشرة، وأبعد من نشر المعرفة، في امتلاك المعرفة، وبناء الفردية من خلال صور المشاهد الطبيعية[3].

كانت «الرحلة الكبرى» تمثل سَفرًا تدريبيًا يُتوّج نهاية الدراسات لكلّ رجل كريم النسب. إذ كان الناس في تلك الأوقات يتمسكون بفكرة أنّ المعارف الكُتُبية، وهي ضيقة وروتينية، لا يمكن أن تكون معارف حقيقية إذا لم تُكمَّل بالاحتكاك الطويل مع «العالم الفعليّ»[4]. لكنّ السفر يعلّم، خصوصًا، أهمية «الوحدة» (وإذن «الهوية») في بناء رؤيةٍ عقلانية للعالم. تلك هي الكلمة الفاصلة التي يُوضّح بها «شافتسبري» وحدة الأخلاق والذوق، وحدة الجميل والجيد: «حاضرًا، فيما نطلق عليه اسم «الكون»، ومهما كان كمال الأنظمة الخاصة ومهما كانت نسبة الأجزاء الفريدة فيها [...]، فإنها إن لم ترتبط بنظام عام ستكون، بعضها في وجه بعض، شبيهة بكثبان الرمال، أو بالغيوم، أو بالأمواج التي تتكسر بغير ترابط، بغير انتظام ولا تناسب، وهكذا من دون مشروع أو هدف»[5]. والعلاقة بالآخر بواسطة السفر طريقةٌ لبناء وحدة فكرية، وإذا أردنا

---

(1). تقع القدرة على التعجب من الواقع في أساس الفلسفة. لنفكر بأفلاطون (*Théétète*, 155d)، وأرسطو (*Métaphysique*, A 2, 982 b, 12-21)، ومن هو أقرب منا «مرلو-بونتي» الذي كتب في «فينومونولوجيا الإدراك» أن الفلسفة الحقيقية تكمن في طريقة إعادة تعلّم النظر إلى العالم. والدهش في الواقع هو أيضًا الدافع لأي نوع من الآداب، ويرى الدليل على ذلك في «قاموس الأماكن الخيالية»، لـ«ألبرتو مانغيل» و«جياني غوادالوبي» Alberto Manguel et Gianni Guadalupi, traduit par P. Reumaux, M.-C. Touchard et O.) Touchard, Arles, Actes Sud, 1998 ترجمه [إلى الفرنسية] «رومو» و«توشار»، 1988). الفلسفة وجود الواقع في الدهش. أما الأدب فهو، من جهته، وجود للدهش في الواقع.

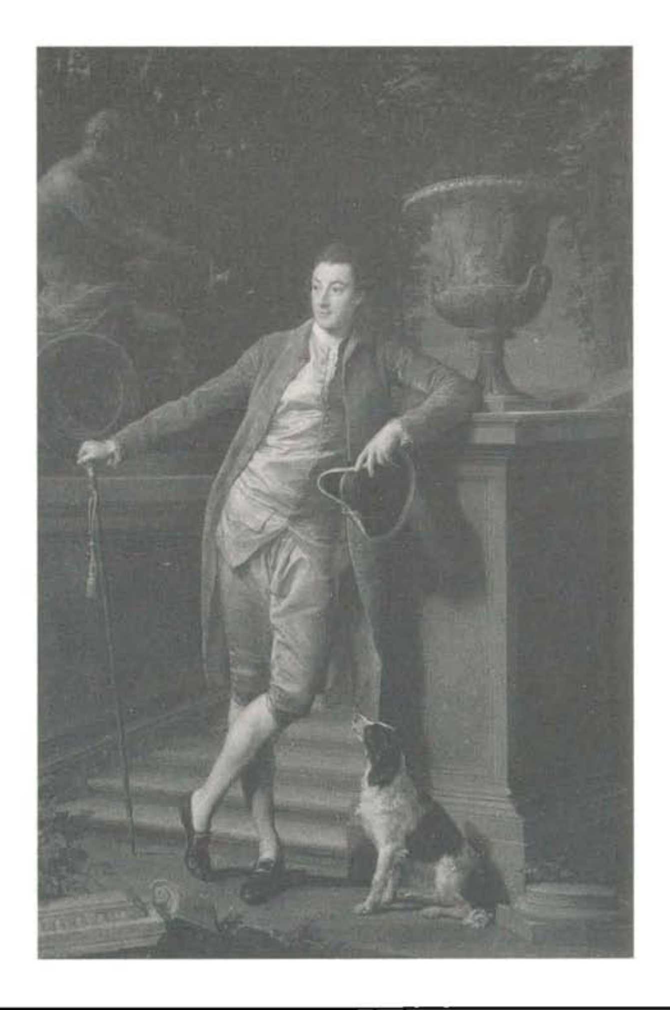
(2). «كان ذلك أحد تلك الوجوه التي غالبًا ما رسمها غيدو -دمثة وشاحبة- وجوه ثاقبة وبعيدة جدًا عن كل الأفكار المبتذلة التي يولّدها الجهل المتبجح والمعجب بنفسه والذي ينظر إلى الأرض من علٍ».

(3). «مع ذلك، ومن منظور نشر المعرفة، كان لترجمات الرحلات إفادة أساسية، فالاحتمال كبير بأنها غيرت رؤية العالم لدى مثقفي عصر الأنوار، حتى وإن أتت في غالب الأحيان إلى تلاعبات بالنص وفي الوقت نفسه إلى تعديلات في المضمون. [...] وبسهولة الوصول هذه إلى وصف العالم، استطاع القراء الذين كانوا مستعدين لتبنّي هذه المعرفة القادمة من الخارج حتى في مفرداتها، استطاعوا التعوّد أيضًا على فكرة امتلاكها رمزيًا».
Odile Gannier, *Récits de voyage* in *Histoire des traductions en langue française, xviie et xviiie siècles*, sous la direction d'Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Maï Tran-Gervat, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 767. Ouvrage abrégé par la suite en HTLF II.

(4). انظر ما يقوله «بودلو دو دارفال» (Baudelot de Dairval) في أهمية الأسفار التربوية من خلال التجربة التي تُكمّل المعارف المأخوذة من الكتب: «صحيح أن عندي اعتيادًا طفيفًا نوعًا ما على الكتب وأنّ عدة علماء يقبلونني كصديق لهم. لكن، مهما تعلمتُ في هذه العلاقة المُمتعة، فإن ذلك ليس بمقدوره أيضًا أن يأخذني بعيدًا جدًا ولا أن يتيح لي الخروج من صمت مدرسة «فيثاغوروس». لا بد من الوقت، ولا بد من الممارسة. وفي الواقع، ماذا تكون كل الأنوار المُكتسبة في التفكير مقارنةً بتجربةٍ ولو كانت متواضعة؟» *De l'utilité des voyages*, Paris, (orthographe rectifiée) chez Pierre Auboüin & Pierre Emery, 1686, p. 2

(5). Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* (1711), ed. L. E.

التكلم مثل «نيتشة»، إنها طريقة لكي نصبح ما نحن عليه[1]. الحيوان هو وحده ما هو عليه. أما الرجل، فإنه لا شيء، أو بالأحرى يجب عليه أن يصبح ما هو عليه[2]، ويتوصّل إلى ذلك عبر العلاقة مع الآخر ومع العالم. ويستطيع التوصل إلى ذلك عبر المشاهد الطبيعية، وعبر الكتب. كلُّ شخصيةٍ امتلاكٌ.



Klein, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 274

(1). Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 270. Voir aussi Goethe : «*Du bist am Ende was Du bist*». Goethe, *Faust*, première partie, v. 1806

(2). انظر: Fichte, *Fondement du droit naturel*, trad. A. Renaut, Paris, PUF, 1984, p. 95



تُبيّن هاتان اللوحتان هذا المبدأ جيدًا، وهما من القرن الثامن عشر. الأولى لـ«بومبيو باتوني» وتمثّل «جون شتويند»، الكونت الأول لمدينة «تالبو» (1773) (الصورة الأولى). أما اللوحة الثانية فرسمها «تشباين» بعده بعشر سنوات تقريبًا وتعرض «غوته» في إيطاليا (الصورة الثانية). ما يوجد فعليًا في مركز هاتين اللوحتين هو الإنسان. «شتويند» واقف -ولا يزال عليه أن يقوم ببعض الأمور- و«غوته» مُستلقٍ على أطلال مِسلّة -لقد سبق وأنجز أعمالًا كثيرة. يُرى في عين «شتويند» نوعٌ من الرضا، ولكن كذلك بريق أمل. أما وجه «غوته» فإنه يُعبّر، من جهته، عن شيءٍ من التوتّر. هل هذا اختلافٌ بين عبقريتين خاصتين، بين من يظن أنّ بمقدوره أن يُبدع ومن عرف سابقًا نشوات الإبداع؟ ربما. إنّ ثوب اللورد الإنجليزي الأنيق يُعبّر لصالح المُتأنّق أقلّ من ذاك الذي يشعر بالحاجة إلى أن يُهندم ثيابه من أجل الناس، فالحياة في نظره ابتهاج[1].

(1). هذا الوقار شبيه بالوقار الذي يُحلّله «جورج شتاينر» في لوحة «شاردان». إنه وقار اللقاء الذي تُولد منه ثقافةٌ هي «اللُطف». انظر: G. Steiner, *Passions impunies*, traduit de l'anglais par P.-E. Dauzat et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1997, pages 12 et 13

أمّا «غوته»، فإنه يلبس ثوب الفنان، والقبعة العريضة التي يعتمرها لا تحميه من الشمس التي احتجبت عن الريف الروماني في ذلك اليوم. الواقع أن هذه القبعة لا تفيد إلا في تأطير وجه الشاعر تأطيرًا أفضل. كتب الرسام في إحدى رسائله: «شرعت في رسمه، سأرسمه في القياس الطبيعي، جالسًا على الأطلال، وهو يفكّر في مصير الأعمال البشرية». فعليًا، الموضوع إذًا «غوته» «في» الريف الروماني، أي ما يكونه «غوته» «من خلال» مشهدٍ طبيعيّ. كيف هو الأمر عند اللورد الإنجليزي؟ تُعبّر عصا السير التي يمسكها بيده اليُمنى عن ذهنه الفضوليّ. وسترته التي تنفتح في جوانب عريضة لتكشف عن ثوبٍ من الحرير ذي لون أسمر ذهبي، تشكّل حركة استقبال. والقبعة المثلثة في يده اليُسرى تبدو كما لو أنها معلقة بشكل تحية قلبية. ويُجسّد الكلب عند قدميه الثبات. في لوحة «غوته»، البرج الذي في الخلفية، وفي المركز، هو الذي يعطي الانطباع نفسه. لا يوجد أي ساعة في جيب الصُدرة، ولا مِزولة شمسية، ولا أي ساعة مائية أو ساعة رملية، لا شيء في اللوحتين مما يُمكن أن يذكّر بالزمن غير الأبدية. ما يهمّ في هاتين اللوحتين هو القيمة الرمزية للمشهدين الطبيعيين. فهناك في اللوحتين الماحّ إلى عظمة روما الماضية وبالتالي إلى ما هو زائل في كل أعمال الإنسان. هناك قاعدة تمثال وحيدة، وهنا تاج عمودٍ إيوني مهدوم، إنهما ناجيان رُخاميّان من الزّوال الهمجيّ الكبير.

لكن، ما رُسِم وراء هذين الرجلين يُبرز بالفعل حياتهما الخاصّة [الداخلية]. لنأخذ اللورد الإنجليزي، ليس من الصدفة أنه رُسِم بجانب تمثال «أراس لودوفيسي» الشهير. هذه المنحوتة لإله الحرب في عزّ شبابه لا تمثل جمالًا يُؤخذ كمجرد زخرفة، بل هو إثباتٌ فعليّ للإنسانية. فكما الإله اليوناني، يراقب الإنجليزيُّ الشاب ويفكّر، ويستبطن العالم في تأملٍ وئيد وطويل. إنه يبغي أن يصبح أكثر إنسانية. «فينكلمان» الذي ندين له، من جهة أخرى، بإحدى التوصيفات الأولى لهذا التمثال، يقيم علاقة بين تطور فنّ النحت و«القواعد الراسخة في الإنسان»[1]. ما يقلّده العملُ المنحوت ليس الطبيعة، بل المثال الإنساني. والمزهرية إلى جانب اللورد تستعيد أيضًا مواضيع ميثولوجية تلتقي مع مواضيع النقش البارز خلف «غوته»، إذ يُمثّل هذا النقش فصلًا من مسرحية «إيفيجيني في أوليد» التي كان هذا الكاتب الألماني يعمل عليها. هكذا نرى الأمور، ما يوجد في المشهد الطبيعي

(1). Winckelmann J. J., *Histoire de l'art chez les Anciens*, traduction Huber, Paris, chez Barrois L'Ainé et Savoye, 1789, tome 2, p. 21

في اللوحتين رمزيّ إلى أعلى مستوى ولا يتخذ قيمته إلا وفقًا للشخص المرسوم فيه. والقيمة التمثيلية ذات طابع رمزي: إنها تضع مكان المفهوم شيئًا مرسومًا. ويُطرح السؤال حول الرابط بين ما هو مرسوم والواقع، وبين التمثيل والحقيقة. «الموضوع الظاهر» لهاتين اللوحتين هو الرسم. و«الموضوع الفعلي» هو سريرة روحَين يعبّر عنهما المشهدان الطبيعيان خلفهما.

ما يهمّ فعليًا هو المشهد الطبيعي في الخلف: إنه يعبّر عن الحياة الداخلية للشخصيتين، «لورد تالبو» و«غوته». فللّوحتين معنى ظاهر ومعنى حقيقي. لنفهم المعنى الحقيقي، لا بدّ للمُشاهد من أن يعرف ولو قليلًا الحكاية الصغيرة لهذا البرج الكبير. إلا أنّ الحدس الذي يكمن في عمق البرج الكبير ويندرج إجمالًا في كل عملٍ تربوي، هو أنّ المعنى لا يُعطى بتاتًا دفعة واحدة: إنه دائمًا ثمرة لقاءٍ، وبناءٍ يقوم به «السائح» الذي يُفتش الأشياء من جهة، ويتكوّن بها من جهة أخرى. وكل إنسان يهتمّ بالثقافة «إنسانٌ مُسافر». فالثقافة تُدرَك دائمًا من خلال ثقافةٍ أخرى -وتُفهم خطًا كذلك عبرها- بحيث إن المعنى الذي نجده هنا أو هناك يُبيّن شيئًا ما بالنسبة إلينا، ولكنه يبيّن شيئًا آخر بالنسبة إلى الآخرين[1]. وإذا كان المعنى يُبنى، فإن تأويله يجب أن يَعتدّ بـ«نتيجةٍ» (أي «ما» هو مبنيّ، كالرسم الشخصيّ مثلًا) بقدر ما يعتدّ بـ«مَسارٍ» (أي البناء بحد ذاته، المشهد الطبيعي وقيمته الرمزية).

يدلّ هذان الرسمان المذكوران أعلاه على إيطاليا نفسها، ولكن أقلّ مما يدلان على ما أصبحت عليه إيطاليا «من خلالهما»: فالمنظور الضيق في رسم «تالبو» يُوحي بالشيء الكثير عن مقدرته على معالجة ما يرى، والتعلم منه، وتشكيله. أما رسم «غوته» فيقدّم بالأحرى مشهدًا طبيعيًا في خط الأفق الواسع والعريض، والذي تتلاقى فيه الطبيعة مع الحضارة في عرسٍ متناغم كوّن الفنان. إنها تلك الطبيعة التي تلقّت من الإنسان، كهدية زواج، القدرة على الكلام:

(1). هذا هو الفارق بين العلوم الصرفة والعلوم الإنسانية. فالبناء الذي يتخذه العلمُ البحت موضوعًا له يندرج في إطار «إعادة البناء»، أي إعادة بناء نسقٍ تُقدّمه الأشياءُ نفسها. والتنظيم الذي يتخذه أحد العلوم الإنسانية يتعلق بـ«البناء»، أي بتنسيق نظامٍ يقدّمه، في نهاية الأمر، الإنسانُ نفسه. وهذا ما يبرّر لماذا حقيقة العلوم الإنسانية (إذا كان من الممكن التكلّم عن مثل هذا الأمر فيها) تاريخية قبل كل شيء أو، بالضبط، لماذا ترتبط بالتغيّرات التي تحصل بمرور الزمن في الثقافة الإنسانية. هنا تأتي تلك الأبيات لـ«غوته»: «ميراثي، يا له من ميراث واسع ورائع! الزمن ميداني، وحقلي الزمن.» Goethe, *Gedichte. West-östlicher Divan*, 1814-1819. *Buch der Sprüche*, vers 70 et 71

«ليس للطبيعة كلمات ولا خطاب،

لكنها تخلق الألسنة

والأفئدة التي بواسطتها تشعر وتتكلم»[1].

أن يُكوّن إنسانٌ عبر المشاهدِ الطبيعية التي يُصادفها في حياته، فهذا أمر تُبيّنه «الرحلة الكُبرى». وأن يُكوّن فنانٌ مشهدًا طبيعيًا من خلال الشخص الذي يرسمه، فهذا أمر يبرهنه «باتوني» و«تيشباين».

إذًا، لا توجد دائمًا القيمة الوصفية لعملٍ ما، أي دلالته، في المكان الذي نبحث فيه عنها. وعلاقة العمل الفني بالواقع هي بحد ذاتها إشكالية. ويمثّل هذا اللبسُ خصوصية المادة التي ستصبح بذلك «أثرًا فنيًا». وعلى ما يبدو، ما يؤدّي إلى أن تُصبح مادةٌ ما «أثرًا فنيًا» لا يكْمن في النقل -لأن الفن ليس كلُّه نقلًا- بقدر ما يكمن في العلاقة الخاصة التي هي الاستقلالية التي تقيمها المادة مع الواقع[2]، أو يكمُن بالأحرى في الطريقة التي تُمارَس فيها هذه الاستقلالية. فالأثر الفني مادةٌ تُعالِج الواقع بطريقة مستقلة، وتجعله يفعل ما تريد[3]، وتُخضِعه لاستبداد المُبدع، حسب عبارة «فريدريش شليغل»[4].

غالبًا، وبحجة نقل الواقع [إعادة إنتاجه]، يستعمل العمل الفني هذه الاستقلالية استعمالًا كبيرًا، كما رأينا مع «باتوني» و«تيشباين»، والمشهد الطبيعي الذي يقدمانه يُبرز بالفعل الحياة الداخلية للشخص المرسوم. وعلى من يُؤوّل هاتين اللوحتين أن يعي هذا الأمر، وإن حصل وفاتَه ذلك، فلن يكون الأمر سيئًا رغم ذلك إلا قليلًا، ذلك لأنه لا ينتج عن مُؤوّلٍ سيّئ أساسًا سوى نقدٍ ضعيف.

لكنّ الأمور تتعقّد، في حال كان المطلوب تأويل نصٍّ وليس لوحة -كما هو الوضع مع الترجمة- لأن ما ينتجه المترجم نصٌّ يحتلّ مكان نصٍّ آخر.

---

(1). Goethe, *Über die Natur*, éd. O. Schwemmer, Francfort, Klostermann, 1991, p. 39

أما فيما يتعلق بقدرة الطبيعة على بناء الشخصية، فمن الممكن قراءة ما يلي في «فرتر»: «الطبيعة وحدها غنيّة إلى ما لانهاية، إنها تُكوّن الفنان الكبير». *Les Souffrances du jeune Werther* – le 26 mai 1771

(2). هذه العلاقة مع الواقع هي التي تفصل بين الفنان والحرفي: الاستقلالية بالنسبة إلى الفنان، التبعية بالنسبة إلى الحرفي.

(3). قد يكون التعريف الجيد للعمل الفني هو هذه المادة التي تعبّر عن الإرادة المستقلة لدى الفنان.

(4). انظر الفقرات 16 و17 في *Lyceum*، وكذلك الفقرة 116 في *Athenäum*.

لعملية الاستبدال هذه نتائج كبيرة وليس لها مثيل في ميدان الفن. لم يحصل بتاتًا أن هدف عملٌ تأويلي إلى الحلول محل العمل المُؤوّل. فنقد الموسيقى لا يدّعي أنه بديلٌ عن السيمفونية. مع ذلك، تلك هي حال الترجمة، التي يقوم فيها النصُّ الهدف مقام النص المصدر، وذلك بالنسبة إلى القارئ الذي لا يستطيع تلقي ما تُقدّمه له اللغة الأصلية، وهي تُعدّ من هذا الجانب اللغة «المانحة». وهذا ما يدعم مفهوم «القيمة الرمزية لهذا الاستبدال»[1].

أضِف إلى ذلك أن الترجمة التي تتطلب تحليل النص تحليلًا نقديًا هي دائمًا نتيجة حُكمٍ ما. وبالتالي، يُضاف إذًا إلى شحنتها الرمزيّة وزنُها النقديّ. أيُّ معنى يُمنح إلى هذا النص التمايزيّ الذي هو النصّ المترجم؟ وماذا ينقل بالضبط؟ هذا النص الذي أمام ناظرينا والذي هو ترجمة هل يُفترض أن يُؤوّل مثلما يُؤوّل النصّ الأصلي؟ هل من الممكن أن تكون العلاقة بين الأصلي والمُترجم من النمط نفسه الذي رأيناه منذ قليل بين المشهد الطبيعي لإيطاليا وما نقله «باتوني» و«تيشباين»؟

الكلمات في النص إشاراتٌ [علامات] كيفيةٌ تُحيل إلى مفاهيم. ومع ذلك، الكلمات المستعملة في النص المترجم «رموزٌ» لإشارات النصّ المانح[2] وكذلك، «في الوقت نفسه»، «إشاراتٌ» من اللغة المُضيفة: إنها «رمز» لأنها «تحلّ محلّ» كلمات الأصل، و«إشارات» لأنها «تدلّ» على مفاهيم في اللغة المُضيفة. النصّ المترجم إذًا نصٌّ تتحاور فيه بشكلٍ دائم «القيمة الرمزية» و«القيمة الدلالية» للكلمات المستعملة.

هذه العلاقة العسيرة بين المعنى والرمز إذًا علاقة راسخة تمامًا. فالترجمة تأخذ مكان الأصل، بالطريقة نفسها التي يمثّل فيها الرمزُ شيئًا غائبًا[3]. في البداية، كان الرمز يدلّ عند اليونان (σύμβολον) على جزأين

(1). ليست الترجمة إعادة إنتاج الأصلي، إنها رمزٌ له، لأنها تقوم بعملية استبدال له، و«تحلّ محلّ»، كما يفعل الرمز عادةً، وتلك هي، في نهاية الأمر، وظيفتها الأولى.

(2). نستعمل عبارة «النص المانح» وعبارة «اللغة المانحة» بدلاً من «نص الانطلاق» و«لغة الانطلاق» من أجل الدلالة على أن هناك دائمًا، كما في كل عمل مانح، شيئًا يُضحّى به، شيئًا يكون موضوع تخلٍّ (بمعنى «الخسارة»، ولكن أيضًا بمعنى «رَكَن إلى»...). كذلك، نتكلم هنا عن «النص المُضيف» واللغة المُضيفة» بدلًا من «نصّ الوصول» أو «لغة الوصول» من أجل تبيان أنهما يتلقيان بالفعل، ولكن كذلك أنهما يُقتسمان بالقدر نفسه، مثلما يكون المُضيف من يَستقبل، ولكن كذلك من يُعطي. يُفهم هنا النص المترجم «كما لو كان نتيجة هبةٍ مُتبادلة».

(3). الواقع أن الترجمة تدخل في عداد الاستعارة. فالتمثيل ليس إشارة، كما يقول «أيكو» في «مبحث في السيميائية». لا تقع الترجمة في عداد الإشارة، بل في عداد الدالّ الثاني. إنها تُضاعف الدلالة الأولى، ومن هنا تأتي وظيفتها الرمزية.

منفصلين لشيء واحد، وإذا اجتمع هذان الجزءان يشكّلان شيئًا واحدًا. كان الأمر يتعلق عمومًا بقطعة خزفية مكسورة تُعطى للمواطنين من أجل أن يستطيعوا برهنة حقوقهم، وكانوا يفعلون ذلك بجمع القطع المكسورة لشيء يُصبح بذلك كاملاً[1]. يمكن أن نتخيّل بالطريقة نفسها العلاقة بين العمل وترجمته.

إنْ كان النصّ المترجَم مختلفًا في مواضع عديدة عن النص الذي يصدر عنه، فإنه لا يتعارض معه جوهريًّا، بل هو بالأحرى «مكمّل» له. فالترجمة تتيح للعمل المترجَم الوصولَ إلى فضاءٍ لغويّ، وثقافي، وتاريخي، لم يكن ينتمي إليه في البدء وغالبًا لا يستطيع التكهّن به. وتنشأ عن وظيفة التكميل هذه فكرةُ النص الذي يحلّ محلّ نصّ آخر. هكذا، فإنّ القول إنّ الترجمة رمزٌ للأصل لا يعني فقط الإيحاء بأنها مكمّلة له، بل بأنّ المعنى الذي تعبّر عنه بوصفها رمزًا إنما هو مطبوع بعمق باللغة والثقافة والتاريخ التي تستقبل العملَ المترجَم[2]. بالإضافة إلى أنها تفعل ذلك وفق طريقةٍ هي نفسها طريقة الرمز الذي يقوم دوره على إحلال إشارةٍ محلّ واقعٍ وعلى تمثيله إما بطريقة شكلية، وإما بطريقة طبيعية، أو تشابهية، أو ثقافية.

هكذا هو الأمر بالنسبة إلى الكلمة المترجَمة التي تحل محل الكلمة الأصلية وفق أربع طُرق: بالاستبدال «الشكلي»، من أجل نقل مضمون النصّ المانح وشكله بأشدّ ما يكون من الحَرفية، بحيث إن قُرّاء النص المُضيف يتلقون الرسالة نفسها، في مضمونها كما في شكلها[3]. وبالاستبدال «الطبيعي»، الذي بفضله يبحث المترجم عن العناصر «الأسلوبية» التي تتيح له أن يقدّم وظائفَ اللغة المانحة البلاغية في الوظائف البلاغية الخاصة باللغة المضيفة[4]. وبالاستبدال «التشابهي»، أي بالمَسار الذي يبحث فيه المترجم عن تكييف العناصر «المفهومية» لنصّ مانح مع النص

(1). انظر:

L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Flammarion, 1982, pages 70 et 71

(2). لنقُل ذلك من دون لبس، لا يدين النص المترجم بمعناه فقط إلى معنى النص الذي ينقله، مع كل ما ينطوي ذلك عليه، بل كذلك إلى اللغة والثقافة اللتين يترجم فيهما. كان «هيغل» يرى في الرمز والشيء المرموز إليه علاقة تشابه، إن لم يكن علاقة تماثل، كالميزان الذي يرمز إلى العدالة، مثلًا. إلا أن أنماط هذا التشابه تتعلق ببنية للمعنى الثقافية والتاريخية. Hegel, *Encyclopédie*, § 458

(3). في اللغة الإيطالية هناك عبارة « *mettere troppa carne sul fuoco*» التي تعني كرّس نفسه في الوقت نفسه لأشياء كثيرة جدًا أو باشر فيها. ويُمكن أن يؤدّي «الاستبدال الشكلي» إلى ترجمتها بـ«وضع الكثير من اللحم على النار» بطريقةٍ تحتفظ بها اللغة المضيفة بكامل المفردات والصور الموجودة في اللغة المانحة.

(4). هنا، «*mettere troppa carne sul fuoco*» تُترجم وفق «الاستبدال الطبيعي» بالعبارة «courir deux lièvres» [«سعى إلى عدة أهداف معًا»]. هنا تعبيرٌ اصطلاحيّ يُقدَّم بتعبيرٍ اصطلاحيّ آخر.

المضيف، وذلك كي يقوم هذا النص بوظيفةٍ مشابهة لوظيفة النصّ الأول[1]. وبالاستبدال «الثقافي» أخيرًا، أي تكييف مختلف العناصر الثقافية الموجودة في النص المانح مع العناصر الثقافية الخاصة بالنص المضيف الذي تتبوأ فيه قضاياه هو مركزَ الأولوية[2].

النصّ المترجم نصٌّ يُستبدل بنصٍّ آخر، إنه رمزٌ يحلّ محلّ إشارة، وهو ثمرة تأويلٍ، إنه نص رمزي يمتلك في الوقت نفسه خاصية نقدية.

كما أننا لم نر منذ النظرة الأولى خاصية الاستبدال [التكافؤ] الرمزي للمشاهد الطبيعية في «الرحلة الكُبرى»، كذلك يُهمَل البُعد الرمزي للترجمة لصالح جانبها النقدي. ويبدو أنه لا يُعتدّ إلا بنقل المعنى الأصلي، النقل الأمين أو الأقل أمانة، والمحاكاة في اللغة المضيفة لما «يكون» عليه، أو بالأحرى، لما «يفعله» النصّ في اللغة المانحة. فالنصّ المانح يمتلك قيمة الأنموذج الذي يبغي النصُّ المضيف أن يكون إعادة إنتاج له، ونوعًا ما رسمه، لكنه، كما هي الحال في رسمَي «اللورد تالبو» و«غوته»، رسمٌ يَدين -مع مراعاة التغييرات المفروضة- لسريرة الفنان أكثر مما يدين لخارجانية الأنموذج نفسه الذي يُردّ إلى مصاف الرمز[3].

مع ذلك، هذا التكافؤ نفسه هو الذي يربط الترجمة -جزئيًّا في الواقع- بالجماليات. قد يعترض أحدهم، وهو محقٌّ في ذلك، بأنّ كل شيء في الجماليات لا يمكن أن يدخل في إطار الرمزية، وأنّ جانبًا كبيرًا من تاريخ الفن يقوم على فكرة إعادة إنتاج معنى الواقع الموضوعي أو محاكاته[4].هكذا،

---

(1). يختفي التعبير عن «الصورة» (النار، الأرنب البري) لصالح التعبير عن «المفهوم». بذلك يُكتب: سعى الى عدة أهداف مع المجازفة بعدم الوصول الى أيٍّ منها. «الاستبدال التشابهي» هو ذلك الذي يقوم بين الصورة والمفهوم.

(2). يُستبدل المفهوم بمفهوم آخر، مختلف عنه، ويتكيّف معه ثقافيًا. مثلاً، في الإيطالية، يُحتفل بـ«البيفانا» في عيد الغطاس (6 كانون الثاني/يناير)، في حين أننا نتكلم ثقافيًا في العالم الفرنكوفوني عن «عيد الملوك» (fête des Rois).

(3). لو لم يكن للترجمة سوى القيمة النقدية، لما كان بمقدورها أن تؤدي إلى عددٍ لانهائي من الترجمات الأخرى الممكنة، لأنه إن كان هناك حدٌّ «لما يُمكن أن يُقال» في النص الأدبي، فإنه لا وجود للحدود في الطريقة «التي يُمكن أن يُقال فيها». وقد يكون من الممكن استنفاد المضمون الموضوعي لنصٍّ مثل «عوليس» لـ«جويس»، وتلك هي قيمته النقدية، ولكن لا يمكن استنفاد الطرق الذاتية «للتعبير» عن هذا المضمون، وهذا ما يُكوّن قيمته الرمزية. ولأنّ للترجمة كذلك قيمةً رمزية يمكن وضع تاريخ للترجمات، أي تاريخ للتغيّرات في التعبير عن مضامين نصٍّ ما. إنّ تاريخ الترجمات في هذا المعنى الخاص هو تاريخ قيمةِ النصوص الرمزية.

(4). ليس دور المحاكاة (μίμησις) أن تتيح الهروب من الواقع، بل على العكس أن تفتح سبيلاً لفهمه فهمًا أفضل. (انظر: Aristote, *Poétique* IV 48 b 4-19). أما فيما يتعلق بالعلاقة بين الواقع والمِثال، فإنها عند أفلاطون تُوصف بثلاث طرق: من زاوية «المُشاركة» (*Parménide* 132d)، و«الحضور» (*Phèdre* 100d)، ومن زاوية المحاكاة بالمعنى الدقيق للكلمة (*République* 597a et *Timée* 50c).

يُمكن القول إنه قد جرى التفكير حول الفن لفترة طويلة مع حُكم مُسبق بأن العمل الفني ليس له من وظيفة سوى تقديم صورة عن الأفكار لأولئك الذين لا يستطيعون الوصول إليها إلا بالسبُل التي تقدّمها الحَساسية[1]. فالفن كان يبغي أن يكون إعادةَ الإنتاج لواقعٍ موضوعيّ أقل من إعادة الإنتاج لواقع ذاتيّ، وفكري، لتلك «εἶδος» وراء التمثيل. فضلًا عن ذلك، أصرّ عصرُ النهضة على أن إعادة الإنتاج هذه يمكن أن تدين به للتقنية وللملاحظة العلمية. أضِف إلى أنّ «ليوناردو دا فينشي» كتب أن «العلوم الحقيقية هي تلك التي نقلتها إلينا التجربة عبر الحواس، مع إغلاق أفواه محبّي المناقشة»[2]. والدراسات التي وُضعت حول المنظور عند شخص مثل الرسام «بيرو ديلا فرانشيسكا» في القرن الرابع عشر الكبير في إيطاليا، إنما تشهد على تلك الإرادة بالنجاح، من خلال امتلاك تقنية محددة، في إعادة إنتاج عالمٍ لا يكون مكوّنًا من ظلال مسطحة، بل من أحجام. وعمومًا، قدرة الفنان هذه على إعادة إنتاج ما يرى، وعلى أن يكون أمينًا لهذه النظرة، كانت تُعدّ لفترة طويلة بمثابة جزء لا يتجزّأ من موهبته ومكوِّن جوهري من مُكوّنات الفن. وكان الأنموذج الموضوعي المطلوب إعادة إنتاجه أهمّ جوهريًا من مزايا الفنان الذاتية. وكان لا بد من انتظار الرومنسية الألمانية ليعود الوحي ويتبوّأ مكانه. والفنان الذي لا يكترث بالمعلومات الفريدة الخاصة بالحواس يدرك بالأحرى القوة الروحية التي تجمع كلّ أقسام التمثيل: الفنّ هنا ذروة العلم[3].

لقد ساهم المسافرون في «الرحلة الكبرى» في انطلاقة الإنتاج الفني، وخصوصًا في انطلاقة فن إعادة الإنتاج [النقل] والمحاكاة. ولما لم يكن لديهم جميعًا، كما لـ«غوته»، القدرة على حمل قوة المشهد الطبيعي في أنفسهم هم، طلب العديد منهم إلى الرسامين مَشاهد للمدن التي مرّوا فيها، أو للآثار التي تلقت بطريقة خفية دفقات إعجابهم. ونحن ندين إلى مثل هذا النموذج من المسافرين بأعمال «كاناليتو»، إن كان علينا ذكر اسم أحد الفنانين.

---

(1). هنا هو جوهر التفكير الأفلاطوني الجديد، انظر: Plotin, *Ennéades*, V, 8, § 1, 2 et 7

(2). Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 86

(3). «لقد أُغفِل أنّ العلم تطوّر انطلاقًا من الشعر، ولم يُعتدّ بأنه بعد تغيّر العصر يُمكن لكليهما أن يصلا إلى مستوى عالٍ، من حسن حظهما ولصالحهما المشترك». مذكور في: Wolf von Engelhardt et Dorothea Kuhn, « Johann Wolfgang Goethe » in *Klassiker der Naturphilosophie*, éd. G. Böhme, Munich, Verlag C. H. Beck, 1989, p. 224. وحول الفن كتتويج للعلم، يمكن الاطلاع على: Schelling, *Le système de l'idéalisme transcendantal*, traduction Christian Dubois, Louvain, éd. Institut supérieur de philosophie Louvain-la-neuve, 1978, pages 252 à 256

إنّ أيّ شخصٍ يراقب لوحةً من لوحات «كاناليتو» سيتأثر بهذا الانطباع بالوضوح والدقة اللذين نجدهما غالبًا في الصورة الفوتوغرافية. ولو أن المُشاهِد كان في متحفٍ يمنحه الفضاء الضروري للحفاظ على المسافات المطلوبة، لشعر بطُغيان المشهد الطبيعي عليه مع الشعور بأنه يستطيع السير في ساحة سان-مارك، أو المرور تحت برج «الساعة»، أو النزول إلى ساحة كنيسة «كامبو سان جياكومتو» وسط جمهور الناس المتسكّعين والمتخالطين، مع قبعاتٍ مثلثة القرون، ودِثارٍ مليء بالأزرار، وسيوف على الجانب، والأحذية والجزمات الخاصّة بالسفر، ووسط فساتين مذهلة ورائعة، فساتين من الحرير أو الديباج أو المخمل، ومع الحرير الموصلّي من كل صوب، والشعر المستعار، والوجوه المُمَكيجة. ويكاد المرء يرغب في إطعام الحمامات في الساحات أو كذلك الهروب اتقاءً منها.

لقد أدّى هذا الاهتمام بتصوير المشاهد المرتبط بالواقعية إلى ولادة ما أطلق عليه تاريخُ الفنّ هذا الاسمَ الإيطاليَ الظريف «*vedutismo*» [رسم المناظر الطبيعية]، على العلم بأنّ هذا التقليد يدين بالشيء الكثير إلى فن الرسم الهولندي، وخصوصًا إلى أعمال «فان فيتل». هذه الواقعية في رسم المشاهد الطبيعية، وهذا الاستذكار الدقيق لحياة مدينة البندقية نفسها، كانا موضع تقدير لدى هواة «الرحلة الكبرى». هذا ما كانوا يريدون العودة به إلى منازلهم بعد سنين من التعلّم. كان على العمل الفني أنْ ينقل الواقع بأمانة، وكان الفنان يتعرّف فيه على نفسه من خلال أسلوبه أقل مما هو من خلال نوعية نظرته، كما سنرى لاحقًا.

نال «كاناليتو» الكثير من الإعجاب لدرجة أن «جوزيف سميث»، قنصل بريطانيا من عام 1744 إلى عام 1760، فتح له أبواب إنجلترا حيث وضع فيها هذا الرسامُ الإيطالي العديد من لوحاته التي نقل فيها مشاهد طبيعية، ومنها «منظر لندن من خلال قنطرة جسر ويستمنستر»، وهي تبقى من دون شك الأشهَر. وبالنسبة إلى زبائن « كاناليتو»، كانت اللوحات تأخذ مكان المشاهد الطبيعية نفسها التي لم يكن باستطاعة السواح الكبار توضيبها في أمتعتهم. وكان كل واحد منهم يمتدح أمانة هذا الرسام البندقي ودقته. قليل منهم، رغم ذلك، كانوا يعلمون -ما عدا ربما زميلاه «بلوتو» و«غواردي»- كم يتطلب هذا العمل في «إعادة الإنتاج المطابق تمامًا» من العمل المكثّف والذاتي في سبيل إعادة الإبداع تلك.

في البداية، لهذه الواقعية عينٌ انتقائيّة، لأنه بجوار القصور السمراء

الذهبية وذات العقود البيزنطية، ومن خلال حذلقات الشعارات العائلية والأعمدة الكورنثية والمسلات الأميرالية والمشاكي الرخامية التي تقابلها الرسوم الخداعة على واجهات الأبنية الباروكية، وبالقرب من مبنى «البوسانتور» والانتصارات البحرية، وفي ظل ثياب السيناتورات، كانت تتحرك كل مدينة البندقية المعجونة بالمنافع والمصائب، وبالفقر والعوز، عالم من المصائب يعيش متناميًا في ظلّ الثروات وتحت كُتل الرخام، بما يشبه تلك الحياة الكريهة التي تعجّ تحت تلك الحجارة التي نقلبها في الغابة، عالم من الوباء والنتانة، ومن القباحة والجنون واللعنة[1]. ذلك كان حدّ النقل عند «كاناليتو»، وكل هذا الفقر لم يكن أقلّ واقعية ولم يكن يقطن أقلّ من غيره في مشهد البندقية الطبيعي. وليس المعنى الذي تعطيه للبندقية بأقل مما يعطيه لها هيجانُ الكرنفالات، ذلك أنّ الحقيقيّ حدٌّ لأيّ واقعيّة.

كان مُموّلو «كاناليتو» يرغبون في الحصول على لوحاتٍ تحل محلّ الواقع. وكانوا يتوقون نوعًا ما إلى منظورٍ قابل للحمل. ومع ذلك، لم تكن مشاهد البندقية التي يقدمها هذا الفنان أمينة لواقع الأماكن «إلا في الظاهر». لم تكن حقيقيةً إلا بطريقةٍ «رمزية». فعمل الرسام لم يكن مجرّد محاكاة [تقليد]، بل كان يندرج بالأحرى في سلسلةٍ معقدة من مراحل الخطوط المرسومة التحضيرية، مع تغييرات دقيقة في المناظر التي تُوضع بعد ذلك على اللوحة بتقنية الحجرة السوداء ووفق طريقةٍ تعتمد حينًا تَحريف المنظور، وحينًا آخر تكبيره. لم يكن على مَشاهد «كاناليتو» الطبيعية أن تحل محلّ الواقع: كانت تكوّن واقعًا بحدّ ذاتها، مثل أيّ موضوعٍ فنيّ. ومع ذلك، كان الإنجليزيون الأغنياء الذين يشترون هذه المناظر الرائعة يعتقدون أنهم يضعون في صالونهم الاغتراب الحقيقي، ويّفكرون بحسن نيّة أنهم يعلّقون على الجدران شيئًا من الغريب ويستقبلون علامات الأجنبي الرائعة وسط هذا الهدوء النشيط الذي تحميه الأشرطة والزركشات[2].

لكنّ كل هذه المناظر المُقولبة، وحتى اختيار الفنانين للاحتفال بهم، كلّ تلك الأشياء تنمّ أكثر ما تنمّ عن تملّك هذه المشاهد الطبيعية، أو بكل وضوح عن تطبيع الواقعية في عملية الرسم. وما فيه اغترابٌ فعليّ في المشاهد الطبيعية لا يُرسم بتاتًا، فالغريب دائمًا أثرُ اختيارٍ، أثر انتقاءٍ

(1). يمكن الاطلاع على اللوحة المؤثرة التي قدمها صاحب السمو المؤرخ «جياندومنيكو رومانللي» في كتابه: *Splendori del Settecento veneziano*, Milan, Electa, 1995

(2). الطريقة التي يُدرك بها ما هو أجنبي طريقةٌ تنطلق دائمًا من منظورٍ من يتلقاه. الاستشراق عند «بنجامين كولستان»، على سبيل المثال، مع ما عنده من محظيّات الأمراء المُعمَمين، ومن عربٍ جالسين، ومن أمسياتٍ على شُرفات مدينة فاس، لا يُمثل بتاتًا إلا «الشرق» كما يراه باريسيٌ في القرن التاسع عشر.

يقوم به ذاك الذي يتلقّى [المُشاهد]. وما كان من المحتمل في «ناذرفيلد»، أو في أحد صالونات «بيمبرلي»، رؤيةُ البؤس البشريّ الذي كان يعجّ في كل مكانٍ من البندقية. كان يُرغب في الأجنبي شرط أن يكون نظيفًا. وكل تلك الآثار المهدّمة، ما كان يُمكن قبولها. هي تُحتمل في الأشياء، ولكن ليس في الناس. نجد عقد الجسر المكسور رائعًا، لكنَّ يدًا ممدودة، هي، أمر مُخزٍ.

ما نقوله هنا عن الرسم صالح أيضًا في الأدب. لم تكن تُجلب اللوحات من «الرحلة الكبيرة» فقط، بل الكتب أيضًا. وربما كانت قراءة الكتب الأجنبية تمثّل المرحلة الأولى من كل سفرة جديرة بهذا الاسم. لكنّ هذا الاغتراب يتطلب بالنسبة إلى الكثيرين ترجمة، وهذه الترجمة يتوجب عليها، كي تجعل أصالة الأجنبي مفهومة، أن تقوم بعملية تطبيع من خلال التكيّفات أحيانًا، أو من خلال انتقاء المنتخبات أحيانًا أخرى، وأحيانًا من الشروحات والتعليقات[1]. هذا ما يُتيح تقديم جانبٍ أساسي من جوانب الترجمات، وهذا الجانب هو: كما أنّ الـ «*vedutismo* [رسم المناظر الطبيعية]» لرسامٍ مثل «كاناليتو» لا يندرج ضمن قصد التواصل، بل بالأحرى ضمن قصد الكشف عن عالمٍ أجنبيّ، كذلك لا تهدف الترجمة إلى مجرد إيصال المعنى بقدر ما تهدف إلى إفهامه. هكذا، لا يتمّ عملها على مستوى اللغات بقدر ما يتمّ على مستوى المفاهيم، لدرجة أنّ مسائل الترجمة يجب أنْ ترتبط فيما بينها داخل نظرية المعرفة بدلًا من داخل نظرية التواصل، لأنّ الأمر لا يتعلق بالدالّ بقدر ما يتعلق بالمدلول، ولا بالإشارة بقدر الرّمز[2]. والعمل [الأدبّي] لا يكون عملاً بسبب المفردات التي تُكوّنه، بل من خلال الشحنة الثقافية، والروحية، والفلسفية، والرمزية، إلخ. التي يمتلكها[3]. كذلك، اللوحة أكثر من مجرد مجموعة ألوان. وفي هذا

(1). هاكم ما يقوله «أوديل غانيه» (HTLF II, *op. cit.*, p. 746) عن هذا الأمر: «يجب الاستنتاج من ذلك أن الترجمة لا تكتفي بنقل نصّ ما إلى لغة أخرى نقلًا متطابقًا. فترجمة حكايات السفر قد يُرافقها تحوّلٌ في بنية الحكاية نفسها. عندها، غالبًا ما «يُعاد تنظيم» المادة ليس وفق توزيع الرحلات أو وفق نظام التسلسل الزمنيّ، بل بالأحرى وفق المنطقة أو الموضوع». «يُعاد تنظيم» بين هلالين في النص الأصلي.

(2). «إذا كان صحيحًا أن الترجمة، في التطبيق المعيش واليومي الأشدّ حميمية، تستوجب الرجوع إلى «العنصر الثالث» الموجود في الوقائع التي يتحدث عنها النص المطلوب ترجمته، فإنّ المؤكّد أكثر من ذلك هو أنّ هذا «العنصر الثالث» الموجود بين اللغتين الحاضرتين معًا هو عنصرٌ خياليّ وأنّ الرجوع إليه لا يحصل إلا في الذهن» (Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, collection «Traductologiques», 2014, p. 15.). ليست الترجمة مسألةً تتعلق بـ«القول» وحسب، بل كذلك بـ«ما يُقال». ولا بدّ من نقل مسألة التواصل (بين الثقافات، بين اللغات، بين الأنظمة السيميائية، الخ.) إلى نظرية المعرفة التي ترى أنّ السؤال الأساسي هو: «ما هو الفهم؟». في هذا الصدد، تقضي وظيفة الترجمة بالحصول على أفعالٍ تجريبية تُعزّز -أو لا تعزّز- النظرية.

(3). تذهب في هذا الاتجاه رهانات ترجمة التوراة في القرن السادس عشر. فأهمية أن «يُنقل إلى لغة العامة» النصّ المقدس لا تكمن في الوقوف على حرفية النص الأصلي بل في إتاحة الفرصة أمام توضيح بعض الأمور

الصدد، العمل سياقٌ، أو كذلك، وبكلماتٍ أخرى، مجموعةٌ من المعاني. فالَمشاهد الطبيعية في «الرحلة الكُبرى» التي رأيناها منذ قليل تُبرز بما فيه الكفاية -وتُقنع- أنّ دلالة العمل (الأدبيّ أو الفنيّ) لا تتعلق حصرًا بالمفردات أو بالألوان التي تُشكّله. والعصر الذي ينخرط فيه، والمكان الذي يتفتح فيه، والوضع السياسي أو الاجتماعي الذي يحيط به، وما هو في استمراريةٍ معه أو في انقطاع عنه، وقصد المُبدع، وظروف تلقّيه، وكل ما يقوله العمل من دون أنْ يقوله جهارة (أو بطريقة رمزيّة)، كل ذلك يُسهم في معنى العمل. لهذا السبب ينتمي فهم الترجمة إلى نظرية المعرفة. فنظرية الترجمة تتعلق بهذا العمل على توضيح المعنى توضيحًا سياقيًّا، وهي تبيّنه جليًّا. وكما كتب بطريقة مُناسبة «دافيد بيلوس»، لا يوجد «جملةٌ واحدة تتضمن كل المعلومات التي أنتَ بحاجة إليها من أجل ترجمتها. ففي كل عبارة تُعدّ ببساطةٍ تتابعًا مُشكّلًا جيدًا من الكلمات المقبولة مُفرداتيًّا، ينقص دائمًا نوعًا ما مستوى جوهريٌّ من المعلومات: إنه ذلك الذي يخصّ انتماءها النوعيّ»[1].

على العكس من مشاهد «كانالبتو» الطبيعية، التي رُسمت من أجل مُتعة السياح الكبار، والتي ما يُمثّل فيها يحتفظ بعلاقة مع الأماكن الحقيقية، فإن النص الأدبي، من جهته، قد لا تكون له أيُّ مرجعية حقيقية في العالم الملموس، فهو يمكن أن لا يُحيل إلى أيّ شيء آخر غير نفسه هو[2]. وليس مهمًّا أن توجد بالفعل جزيرة مثل جزيرة «لابوتا» عند الروائي «سويفت»، فعلاقتها بالواقع تافهة. وهي لا تكتسب دلالتها إلا داخل عالمٍ خاص، عالم هو ذاك الذي ينتمي لهذا النص من «رحلات غوليفر» والذي يظهر وفق قواعد خاصة به هو. وعلى مترجم «سويفت»

الغامضة في هذا النص من خلال الترجمة. والأمانة قبل كل شيء أمانةٌ لروح، لروح يتجسّد في الحرف، إلا أنّ الحرف لا يستنفده. لقد كان تطوّر الفيلولوجيا [فقه اللغة]، الذي شهد تسارعًا في عصر النهضة، يهدف إلى التثبّت من دقة حرف النص لأنّ الحرف شاهدٌ على روح النص. وإذا كان «أورسم»، في ترجمته لـ«أخلاقيات» أرسطو (حوالي 1370)، لا يزال يشك في قدرة اللغة الفرنسية على التعبير عن كل مفاهيم النص الأصلي، فإنّ الحال لم تكن كذلك في القرن السادس عشر، حيث فُهم أنّ العقبة الوحيدة أمام إثراء اللغة هي الفقر في الأفكار. على كل، هذا الاعتقاد هو القاعدة الأساسية لما أُطلق عليه اسم «*translatio studii*» [نقل المعرفة]. لمَزيد من الاطلاع، انظر: *Histoire des traductions en langue française, xve et xvie siècles*, sous la direction de Véronique Duché, Lagrasse, Verdier, 2015, pages 145 à 157

(1). D. Bellos, *Le poisson et le bananier – L'histoire fabuleuse de la traduction*, traduit par D. Loayza avec la collaboration de l'auteur, Paris, Flammarion, 2012, p. 88

(2). على كلٍّ، يوجد هنا تمييز بين النص البراغماتي (الذي يُحيل دائمًا إلى الواقع الملموس) والنص الأدبي (الذي ليس له هذا الالتزام تجاه الواقع الملموس). بوضوح، يمكن للنص الأدبي أن يصف قواعد «الكويدتش» وأن يفكر في أصداء هذه الرياضة الثقافية، من دون أن يوجد عالمُ السحرة الذي تخيلته الروائية «رولنغ» في حكاية «هاري بوتر».

ألا يهتم بالتماسك المنطقي للحكاية بقدر اهتمامه بالاطمئنان إلى أنّ قارئه يفهم جيدًا التناقض الذي يوجد فيه سكانُ الجزيرة العائمة، وهم الذين يمتلكون العلوم دون امتلاك تطبيقاتها المُحتملة[1]. وعلى عكس لوحات «كاناليتو» التي يُمكن أن تُدحض فيها الحرياتُ الممارسة تجاه الواقع بمقابلتها مع المَشاهد المرسومة، لا يُمكن فعل ذلك بأيّ طريقة عبر مقارنة أعمال الكاتب بالعالم الذي يُصوّره. فالهضبة التي يتحدّى «راستينياك» باريس من فوقها، والحُجرة البائسة التي تموت فيها «جرفيز ماكار»، والمكتب الباريسي الذي توجد عليه رسالة «إدغار بو»، المغضّنة والوسخة، كلّ تلك الأشياء لا تدخل في مُستوى الحقيقي أو المُزيَّف، ولا يُمكن لأيّ مقابلة لها مع الواقع أنْ تزيدنا قناعة بها، فالصحيح حقًّا هو أنّ النص الأدبيّ يسير بطريقة مستقلة عن الواقع.

لكنّ كلّ هذه الابتكارات، فور نقلها إلى لغة أخرى، بعد أن تكون قد سبق وانصاعت لإبداع المؤلفين، تخضع لتصويبات المترجمين، وتقع كل هذه الابتكارات لحُكم الحقيقيّ والمُزيّف. إنها تفقد الاستقلالية التي منحها الفنُّ إياها، وتستعبدها، إذا صح القول، سلطةُ النصّ المترجَم الذي يُعدّ فيه الارتباط بالواقع أمرًا جوهريًّا، وذلك فقط بسبب ضرورة المقارنة بين الأصل ونسخته.

يجري الأمر نفسه فيما يتعلق بالمَشاهد الطبيعية في «الرحلة الكُبرى»، مع أنّ قصور البندقية لم يكن عليها الالتزام بالوقوف منتصبة بالفعل في اللوحات. في حين أنّ النص المترجم، فيما يخصّه هو، يخضع تجاه الأصل للأمانة، وللدقة التي تحوّله إلى لعبةٍ وإلى آلةٍ لا استقلالية لها. ليس على الشيء المرسوم أن يخضع لأيّ قاعدة -والفن التجريدي شاهد على ذلك- في حين أنّ الكلمة المترجمة، من جهتها، يجب أنْ تنصاع على الأقل لِصَرامة القواعد اللغوية وغالبًا لاستبداد استعمالات اللغة. إنّ أيّ فارقٍ يوجد بين المشهد الطبيعي المرسوم والواقع الذي يمثله إنما ينبع من حرية الفنان. لكنّ الفارق بين الترجمة والأصل، مهما كان صغيرًا، يرتبط بالمترجم، لأنّ نصّه يقع ضمن فئات الصّحّة والانحراف، وفئات الصحيح والخطأ، على عكس عمل المؤلف. وإذا كان «زولا» تصرّف بالواقع على هواه، فذلك الأمر

(1). عدد كبير من «التحسينات» في النص المانح أو من الحريات التي تُؤدّي إلى «الجميلات الخائنات» يعود إلى هذا الانتباه الحصري الموجّه لتماسك الأعمال العقلاني (وبالتالي أيضًا تحولاتها الجمالية في حال العالم الكلاسيكي بموجب الارتباط الجمال/العقل). ومختلف ترجمات هوميروس في القرنين السابع عشر والثامن عشر أمثلة معبّرة عن ذلك.

يتعلق بـ«جواز» بالنسبة إليه. وإذا أخذ مترجمُه الألماني الحرية نفسها مع رواية «الأسوموار» لكان ذلك بمثابة «خطأ». هكذا، يُحكَم على الترجمة بما فيها من معانٍ مغلوطة، ومعانٍ معكوسة، وكلمات مستعملة بقوة أكبر أو بضعف أشدّ، وإغفالات، وتلاحق لا جدوى منه، الخ.، وكلها «مناهج تحليل» تُتيح لنا إقصاء أو تصديق العناصر المكوِّنة لهذا النص الذي هو ترجمة. والأصل، من جهته، يُحكم عليه بـ«حججٍ نقدية» تكون فيها أعمال التمييز بين الخطأ والصواب، وبين الحقيقة والخطأ، أعمالًا أقلّ بروزًا. قد تكون الترجمة خاطئة، أما الأصل فلا يكون كذلك بتاتًا. وجملة القول، إن كان علينا التعرّف على خصوصية النص الاستبداليّ الذي هو الترجمة، هذا النص الذي يُستمدّ من نصٍّ آخر، فإنه يتوجب القول إنّ «الترجمة نص يحمل في ثناياه شروط دَحْضه».

انظر إلى لوحة: إنها لا تفعل سوى رسم موضوعها، بل تبيّن أيضًا من وراء الصورة مثالًا ما، وانفعالًا ما، وربما حقيقة ما، إن كان لذلك وجود. يقضي مسارُ اللوحة أن تذهب من اللامرئيّ إلى المرئيّ، على الأقل كان ذلك مفهومَها الكلاسيكي[1]. إذا لم يكن الأمر يتعلق في الرسم إلا بتقديم الواقع كما هو موجود، فإن هذا الفن يصبح غير ضروري كما لاحظ «هيغل» في كتابه «جماليات». يرتبط الأمر برؤية الفنان، وهذه الرؤية، في حد ذاتها، ليست حقيقية ولا زائفة. فكما أن العمل الأدبي ينطلق مما ليس فيه معنى، أي من الكلمات إذا أُخذت بمفردها[2]، في اتجاهٍ ما فيه معنى: أي النص الموضوع [المُؤلَّف]. ومع ذلك لا يعمل هذا المعنى في فئة الحقيقي والزائف. فكما في الرسم، ما يُبرزه هو شيء لولا وجوده لمرّ من دون أن يُنتبه إليه[3]. يكتب «ميرلو-بونتي»، في هذا الصدد، في كتابه «العين والروح»: «الجوهر والوجود، الخيال والواقع، المرئيّ واللامرئيّ، يخلط الرسمُ كل قضايانا بأنْ ينشر في عالمه الحُلميّ ماهيات شهوانية، ومُماثلات ناجعة، ودلالات صامتة»[4]. العمل الفني نظرةٌ يُمكن رؤية العالم انطلاقًا منها. إنه نافذة تدع الضوء يدخل وتتيح للعين رؤية آفاق أوسع. في المقابل، قد

(1). كلاسيكي، وحتى أبعد من ذلك بقليل. لنذكر «بول كلي» (الذي لا يُمكن فعلاً وصفه بالاتباعيّة الكلاسيكية). فهو يقول: «لا يعبد الفنُّ إنتاج المرئي، إنه يجعله مرئيًا». P. Klee, *Kunst-Lehre*, Leipzig, Reclam, 1987, p. 60

(2). للكلمات، بمفردها، «تعريف»، والعلاقات فيما بينها هي التي تجعلها تكتسب «معنى». ليس القاموس رواية.

(3). انظر فيما يتعلق بهذا الشأن التفاصيل التي يقدمها «جون ساليس»: John Sallis, «The invisibility of painting» in *Transfigurements – On the True Sense of Art*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2008, pages 11 à 22. *Speciatim* les pages 18 à 20

(4). Merleau-Ponty, *L'OEil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964 (1960), p. 35

يكون النص المترجَم باطلًا بسبب ارتباطه بنصٍّ آخر، بذلك النص الذي هو بعينه ترجمة له، وقد يختلف قصدُه عن قصد المؤلِّف، لأنّ الترجمة تحتكم لقيودٍ تداوليّة متعلّقة بالنقل اللغوي ولعوامل تاريخيّة متعلّقة بتلقّيها «على حدّ سواء». وهكذا، يُمكننا التأكيد على أنّ هذا النص الذي تكون شروطُ الحقيقة فيه غير قابلة للجدل هو «النصّ الأصليّ» -الخيال لا يرتكب الأخطاء بتاتًا[1]- بينما النصّ الذي من الممكن أنْ يكون تحريفًا لنصٍّ آخر هو «النص المترجم».

في القرن الثامن عشر، حصل اكتشافٌ مذهل أمدّ بشكل مستدام رحلات السائحين الكبار[2]. بالقرب من «هيركولانيوم» بدأ الكشف عن بقايا ما كانت فيلا ضخمة، تعود لـ«بيسون»، وهو ثري روماني ووالد زوجة القيصر، وقنصل سابق في العام 58 قبل الميلاد. تحتوي هذه الفيلا، بالإضافة إلى التماثيل القديمة المطبوعة في الطين البركاني، على أكثر من 1800 لفافة من البرديّات تعود لواحدةٍ من أكثر المكتبات الخاصّة جمالًا في العصور الرومانيّة القديمة. تُعرَف هذه الفيلا باسم «فيلا البرديّات»، وهي تشهد على إشراق الفكر الأبيقوري في روما في العصر الأوّل. وكان «فيلومينوس» يتولّى مسؤوليّتها[3]. كانت البرديّات جميعها مكتوبة باليونانية، فيما عدا واحدة مكتوبة باللاتينية، ربّما تُركت هنا بسبب وجوب مغادرة القارئ للمكتبة بسرعة في ساعة الخطر. ونعلم في المقابل أنّه يوجد، علاوةً على تلك البرديّات اليونانية، عدد من الأعمال اللاتينية التي، وبسبب الصعوبات في التنقيب عن الآثار ثمّ المحافظة عليها، لا تزال ترقد داخل نواويسها من الرماد المتصلّب.

إنّ الصعوبات الهائلة التي تثيرها هذه البرديات المهدّدة بالتناثر كالغبار في الهواء إذا لم يُستخدم معها ألفٌ من الرعاية ومئةٌ من الاحتياطات، تجعل قراءتها بطيئة، وغالبًا صعبة، وتقريبًا دائمًا مستحيلة. والحال أنه لطالما

(1). كما قال «فرنسيس باكون»، إن الخيال هو القدرة على تزويج الأشياء وفصلها بطريقة غير شرعيّة (راجع: Francis Bacon, *Du progrès et de la promotion du savoir, II, 4*). وربّما يجب علينا أيضًا أن نستعيد التمييز الذي يعرضه «كروس» بين «الخيال»، أي القدرة على تكديس الصُور، و«التخيّل»، أي القدرة على التنسيق بينها للحصول على شيءٍ جديد. راجع: B. Croce, *Brevario di estetica*, Laterza & Figli, Rone et Bari, 1913, من صفحة 35 إلى صفحة 36. إنّ طابع الرومنسية الألمانية حاضرٌ هنا تمامًا، سواء من خلال «هيغل» (Encyclopédie § 456-457) أو من خلال «سولجر» (Cours d'esthétique) و«شليغل» (Fragments de l'*Athenäum*, 250).

(2). في القرن التاسع عشر، تمحور الكتاب الجديد *Arria Marcella* لـ«تيوفيل غوتيه» Théophile Gautier حول سياق زيارات آثار «بومبي» Pompéi، مما يُبرز نمط السفر الخاص بـ«الرحلة الكبرى».

(3). للتعرّف على هذا الفيلسوف، راجع: Michel Onfray, «les sagesses antiques» in *Contre-hitoire de la philosophie, Paris, Grasset, 2006*, المجلّد *I*، الباب *XII*.

عُدّت الأجزاءُ القليلة من هذه اللفافة اللاتينية المتروكة هناك، والتي تتناول موضوع الهندسة، أنها تشكّل عملًا يُنسب إلى «ماركوس مانيليوس»، وقد وصلنا مؤلَّف له في علم الفلك. فتمّت بذلك دراستها تبعًا لذلك. في المقابل، أظهرت بردية أخرى، وهي باليونانية هذه المرّة، بعد أن بُسطت بصعوبة كبيرة وبعد ما حلّ بها من الخسائر ما لا يمكن إصلاحه، أظهرت، في وقتٍ لاحق، أنّ هذا المؤلَّف اللاتيني الذي كان يُظنّ أنه عملٌ نجا بنفسه من النسيان بعد مرور ألفَي سنة، ما هو في الحقيقة إلا ترجمة رديئة لمؤلَّف لاتيني لـ«ديميتريوس لاكونيا»، الفيلسوف الأبيقوري الذي داهمه الموت قبل ثوران بركان «فيزوف» المُميت بقليل.

تُبيّن هذه المسألة أمرين اثنين: من جهة، إن فكرة الأصلي لا معنى لها خارج نطاق التبادل اللساني. والنص الأدبي ليس أصليًا بحد ذاته: إنه يصبح كذلك. يصبح كذلك بحكم ارتباطه بترجمته التي يحتفظ، في النهاية، بمفاتيحها كافّة، كما سنرى لاحقًا. ومن جهة أخرى، ما من شيءٍ يُتيح، من وجهة النظر النصيّة، التمييزَ بين الأصليّ وترجمته إلاّ تلك العلاقة المبنيّة بين النصّين والتي لا تمتلك الترجمةُ في كنفها أيّ استقلاليّة[1]. وهنا يمكننا التوصّل إلى استنتاجٍ أنّ علم الترجمة يجب أن ينكبّ على تفسير العلاقات بين نص «أصليّ» وترجمته (أو ترجماته).

تُبيّن هذه العودة إلى علم الآثار أنّه طالما كان هذا النص اللاتيني يُعدّ عملًا قائمًا بحدّ ذاته فإنّ ما كان يخضع له أولًا هو «دراسة نقديّة لمعناه». وعندما بات واضحًا أنه في الحقيقة ترجمة، أصبحت الدراسة تحليلًا للعلاقات الرمزية -أو الاستبدالية- بين الأصل اليوناني والنص اللاتيني. لقد أصبحت الدراسة «تحليليّة». بقي النص على حاله، لكنّ معناه تغيّر بشكلٍ لا يقبل الرجوع عنه.

في الواقع، إذا كان باستطاعتنا الاستعانة بصورة، فإنّ ثوابت الأصليّ تشبه معالم الطبيعة في البندقية، بينما تلك العائدة للترجمة تشبه ما تصبح عليه تلك المعالم عندما تستقرّ فوق قماش اللوحة: الأولى تظهر بتلقائيّة، والثانية تُبنى. إحداها تتعلّق بالإنتاج، وتنتمي الأخرى إلى النَّسخ [إعِادة الإنتاج]. النص الأصلي إنتاج، إنّه «صناعة» (ποίησις). والنص المترجم «نَسخ»، إنه ممارسة لفن τέχνη، أي ممارسة تتمّ من خلالها إمكانيةُ الحكم على النص عبر احتساب الصواب أو الخطأ[2]. فالأصلّي يُحكم

(1). شعور الحرثة للوهم وللتمل الذي يمكن أن يشعر به المترجم أمام النص الأصلي هو أحد وجوه «عقدة هرمس» التي تكلمنا عنها وبحثنا في صُورها في مبحثٍ سابق.

(2). هنا أحد أسباب حكم الإسلام بأن ترجمة القرآن غير مقبولة من الناحية الفقهية. إذا كان القرآن إلهي

عليه بطريقة «نقديّة»، ويُحكم على ترجمته بطريقة «تحليلية».

يؤكّد «فالتر بنيامين»، في عملٍ أساسي نادرًا ما يُذكَر، إن صحّ القول، في دراسات الترجمة[1]، وهو «العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه المُمَكننة»، أنّه عندما تصبح قابليّة إعادة الإنتاج غير المحدّدة خاصيّةً أساسيّة من خصائص العمل الفني، يُلغى في الحال أيّ طابع من الفرادة والأصالة. وما يدعو «بنيامين» إلى التفكير فيه هو مفهوم «الأصلي». وعلى الرغم من أن هذا الفيلسوف الألماني يؤمن بمبدأ أنّ العمل الفني نفسه قابل لإعادة الإنتاج، فإنّ كل عمل فنّي، في المقابل، محمّل بـ«هنا» و«الآن»، مما يُحمّله دلالات جغرافيّة وتاريخيّة واجتماعيّة، إلخ. تلك هي عناصر لم يكن مُمكنًا أن تأخذها إعادةُ الإنتاج الفنية تحت جناحها، لكن إعادة الإنتاج الميكانيكيّة أتاحت لاحقًا استيعابها ونقلها.

لقد اهتم «بنيامين» بإعادة إنتاج الصور والأصوات على وجه الخصوص، معربًا عن أسفه لأنّ إعادة إنتاجٍ ميكانيكية للوحةٍ عبر التصوير الفوتوغرافي، أو عمليّة نسخ كونسرتو عبر التسجيل، يُفسِد ما أسماه «هالة» العمل الفني، أو حقّ أصالته. وكانت هذه القدرة على إعادة الإنتاج تشكل في نظر «بنيامين» سمةً من سمات العصر الحالي، الأمر الذي يدعو إلى التفكير بدور التقنية -الآلة- في مجال الجماليات.

بالنسبة إلى هذا المفكّر الألماني، عملت إحدى ثورات إعادة الإنتاج الميكانيكيّة تلك على نقل قيمة الأعمال «الشعائرية [العِبادية]»، أي واقع أنّ الفن الغربي قد تمّ تصوّره بشكلٍ أساسي عبر علاقته بـ«العبادة الدينيّة» في الوثنيّة واليهوديّة المسيحيّة، في الاتجاه نحو قيمة «تفسيريّة [استعراضيّة]»، بمعنى أنّ الأعمال باتت مُصمّمة الآن من أجل تقديمها للمُشاهد وعرضها أمامه[2].

الأصل، فهو إذًا غير مخلوق (كان موجودًا منذ الأزل) ولم يتمّ إذًا «إنتاجه» بتاتًا. وبالأحرى، تتعذّر إمكانية «إعادة إنتاجه» أو نسخه بلغةٍ أخرى، لأنه، وبهذه الطريقة، سيقع هذا النص المقدّس تحت خانتَي الصواب أو الخطأ. لكن، كيف لكلام الله أن يكون خاطئًا وكيف يُمكن أن يقبل بأن يُنتقص من قدره في العبور اللغوي؟ عندها، سيكون من الضروري الحكم عليه عن طريق الصواب والخطأ. علاوةً على ذلك، ومن منظور إسلامي، لا يمكن أن يشكّل القرآن مادّة للحكم (لمعرفة ما إذا كان وحيُه صحيحًا أو خطأ). ونرى أنّ تلك الأحجيّة تقطع الطريق على كل نقدٍ تاريخي للنصّ المقدّس، إضافةً إلى تعليل مجموع القراءات الجذريّة [الأصولية] التي يُمكن القيام بها والتي تزعزع كثيرًا العالم المعاصر.

(1). «أنطونيو لافييري» هنا هو الاستثناء الذي يُثبت القاعدة. انظر: *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre.* Rome, Editori Riuniti, 2007, pages 77 et 78

(2). لنلفت نظر القارئ إلى نقطة واحدة: وهي واقع أنّ أيّ عمل فني يُغير الشخص الذي يتوجّه إليه: فأمام عملٍ ما، في الواقع، يُصبح الفرد «مشاهدًا»، «مستمعًا»، «قارئًا». هذا التحوّل النوعي للشخص (حيث تطغى

مع ذلك، تضع إعادة الإنتاج الميكانيكية للعمل الفني، وللمرّة الأولى، أعمالَ الرسم ضمن هذا التفرّع الثنائي للحقيقة والخطأ: فالنسخ المثالي للمنظر الطبيعي، من دون تشويهٍ للمشهد أو تعكير له، يكرّس المطابقة بين صورة ميدان «سان مارك» الفوتوغرافية وميدان «سان مارك» الحقيقي «الحيّ». حتّى «كاناليتو» لم يتوصّل إلى مثل هذا التطابق. فإعادة الإنتاج الميكانيكية للعمل الفني تتجه، بعد كل شيء، إلى إلغاء الوجه الإنساني للفنّ[1]. وقبل إعادة الإنتاج الميكانيكيّة تلك، كان العمل الفنيّ يمتلك، وفقًا لـ«بنيامين»، طابعًا فريدًا وغير قابل للتقليد نوعًا ما. بعدها، أصبح العمل مثالًا، أي نموذجًا يُمكن إنتاجه مجدّدًا بواسطة العمليات الميكانيكية. باختصار، أصبح العمل «أصليًّا» مقارنة بالأعمال الأخرى، التي استُلهِمَت من خلاله وأعيد إنتاجها، فأصبحت بذلك نسخًا توضَع قيمتُها الجماليّة موضع النقاش.

كما رأينا، فكرة العمل الأصليّ ليست بديهية. فهي لا معنى لها سوى «من خلال علاقتها» بنسختها أو ما تدّعي إنه إعادة إنتاجٍ لها[2]. بالنسبة إلى «بنيامين»، تفتقر النسخ إلى هذا التميز الفريد المتعلق بهُنا وبالآن الذي يظل السمة المميزة للعمل الذي أصبح الآن «أصليًّا». لن تتمتع النسخة الميكانيكية بنفس الأحقيّة الفنية.

في الواقع، «الأصليّ»، بحكم كونه «أصليًّا»، هو بالتحديد ما «يعطي الأصل». وبالتالي، لا تمارِس النسخة انقطاعًا عن الأصلي، بل تظهر بالأحرى على أنها امتداد له. فهي تنقل معها هذا الهُنا وذاك الآن، وأصالة العمل الذي هي نسخة عنه.

في نظر «بنيامين»، التصوير الفوتوغرافي، الناتج عن إعادة الإنتاج، لا ينتمي بحق إلى عالم الفن. وقد أثبت مرور الزمن أنه كان على خطأ. لماذا؟ ربما لأن التصوير الفوتوغرافي، مثل أيّ عمل فني، لا يهدف، أوّل ما يهدف،

الحواس بشكل عام: البصر والسمع على وجه الخصوص) هو أمرٌ أساسي في حالة الأدب. ذلك أنّ «النصّ يُحوّل الفرد إلى قارئ»، أي إلى شخصٍ «فاعلٍ» في معنى العمل (من هنا، ربّما، تبرز صعوبة ترجمة الشعر الذي لا تُطرح مسألة معناه بطريقةٍ «موضوعيّة»، بل بطريقةٍ «فرديّة»، بما مفاده أنّ معناه هو معنى «بالنسبة إليّ»). وَمثل الكتاب كمثل اللوحة القماشية، إلا أنّ تأثيره على الفرد مختلف. من الضروري ربما تصنيف الفنون، ليس على أساس ما «تصنع» بالمادّة، بل على أساس «كيفيّة» تحويلها للفرد.

(1). ثمّ أعيد بعد ذلك إدخال الإنسان من خلال لعبة الألوان، والعدسات، وتنقيح الصور، ولكن إعادة إدخال الإنسان هذه تتمّ عبر عمليّاتٍ تندرج جميعها تحت خانة الآلة وليس الإنسان.

(2). يُمكن بعد ذلك دراسة هذه العلاقة من زوايا مختلفة: اجتماعيًا ولغويًا وتاريخيًا وفلسفيًا وما إلى ذلك. وهكذا في دراسات الترجمة، ما ندرسه قبل كل شيء ليست الترجمة نفسها بقدر ما هو نوع العلاقة بين النص وترجمته، وهي علاقة يمكن أن تؤدّي إلى انحرافات مختلفة: منهجية، تداوليّة، بنائية اجتماعية، إيديولوجية، إلخ.

إلى التقليد أو إلى إعادة إنتاج العالم، بل إلى التعبير عن هذا العالم من وجهة نظرٍ ذاتية، من منظورٍ إنساني بحقّ. هذه النظرة هي التي تضفي مقام العمل الفني إلى ما سيكون، بدونها، مجرّد شيءٍ ليس إلا. وتمامًا كاللوحة، يمكن للتصوير الفوتوغرافي أن يقدّم العالم عبر منظور بشري. وإعادة الإنتاج الفوتوغرافية هي إعادة إنتاج لهذا النوع من النظرة. وبالطريقة نفسها، كل إعادة إنتاجٍ لأصليٍ هي الاعتداد، فيما يولّد النسخة، بخصائص هذا الأصليّ الرئيسية، ووفقًا لمعايير ذاك الذي يُعيد الإنتاج. وفي حال النص المترجم، يتعلق الأمر بما رآه القارئ في النص الأصلي، أو، بعبارة أخرى، ما يُعيد إنتاجه ليس نصًّا بقدر ما هو قراءة. ويصبح مكانُ النص الأدبي وزمانه مكانَ القراءة وزمانها. لا تكشف الترجمةُ النصَّ الأصليّ بقدر ما تكشف عن طريقةٍ ظرفية لقراءته. إنها ليست تقنية بقدر ما هي «مُساءلة وتجربة»[1].

إلا أنّ قابلية إعادة الإنتاج الميكانيكية التي تحدث عنها «بنيامين» ظهرت في مجال الأدب مع ظهور المطبعة، منذ زمن بعيد إذًا. فالمطبعة، في الواقع، ومع إتاحتها إعادة إنتاج الكتب ميكانيكيًا، كان لها تأثيرُ «إغلاق» النص الذي كان يُمكن اعتباره، قبل الطباعة، وبسبب التحريفات والإضافات والمداخلات السعيدة والتعيسة من قبل الناسخين، «عملًا مفتوحًا» «قبل هذه النقلة»[2]. إن النص، وبمجرد ضمانه من وجهة نظر فقهية لغوية، شجّع بفضل إعادة إنتاجه عبر الطباعة، على الاستخدام العلمي عبر مراجع محددة، وهو ما لم تسمح به المخطوطة. كان هذا الاستخدام العلمي تقدمًا مهمًا للدراسة الدقيقة والعلميّة للنصوص. بمجرد توفّر «شروط الحقيقة» هذه من خلال عمل فقهاء اللغة، يصبح النص، بحد ذاته، غير قابل للجدل ضمن هذه الهوية: النص هو النص.

«إن توضيح النصوص التي تُـرَدّ إلى معناها الأصلي يستدعي تعاون العلماء الناشطين بدافع الاهتمام المشترك بإعادة اكتشاف الأصالة والحفاظ عليها»[3]. هذه الإصدارات العلمية الدقيقة هي التي جعلت من الممكن إجراء الدراسات والترجمات، وهي طبعات «أولى أصليّة (princeps)»، لأنها

(1). Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 153

(2). علاوة على ذلك، يشكو «بتراركا» من الغموض الذي يحيط بالطبعات للمخطوطة. فقد كتب إلى أخيه «غيراردو»، وهو راهب في دير الشرتريين في «مونتريو»، في 25 نيسان/ أبريل 1354، أن «كتب البخائة، مثل حقل الأغنياء، غالبًا ما تبدو مُهملةً أكثر من كتب الآخرين».

(3). D. Masseau, « République des Lettres » in *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de M. Delon, Paris, PUF, 1997, p. 929

أولية، وكذلك لأن سلطتها لا تقبل الجدل[1]. ويُعدّ تعاون «إيراسموس» مع «فروبن» في طبع منشورات القديس جيروم مثالًا بليغًا في هذا الصدد. وما قام به من طباعة «موراليا» (كتاب الأخلاق) لـ«بلوتارخ» في العام 1509 هو بنفس القدر. لم يكن سيوجد ناشرون جادّون، مثل آل جان بيتي، آل غريف، آل دوليت، آل مانوتسيو (مانوتيوس)، آل آستيان، لو لم يوفّروا تعاون الأنسيين من أجل وضع النصوص بطريقة فقهية لغوية وبالتالي ضمان مسارٍ موحّدٍ لها.

إذا كانت العصور الوسطى ما تزال قادرة على ضبط إنتاج الكتب[2]، فإن هذه السيطرة قد أفلتت من يد السلطات مع ظهور المطبعة، وذلك على الرغم من منح الرخصة بالطبع أو النشر وإعطاء الامتيازات. وإذا كان متاحًا للمؤلف، قبل الطباعة وخارج السياق الأكاديمي، مراجعة نصه مرارًا وتكرارًا، وتعديله وفقًا للمتلقين والسياقات، فإنه لم يعد هذا ممكنًا حقًا بعد «غوتنبرغ». فقد اشتكى «بالداساري كاستيغليوني» من ذلك وأراد مراجعة كتابه «رجل البلاط» بنفسه، من أجل ضمان جودة الطبعة وإحكام السيطرة على نصه. وأعرب عن أسفه لإمكانية طباعته في كل مكان وإذا جاز التعبير، من دون علمه. وهكذا، فإن الميل في العصور الوسطى لمقارنة المخطوطات، الذي أفضى إلى الصراع في التفسيرات، والذي أخذ في الذبول في فن التعليق، وهو نوع من علم الممارسات التدقيقية، قد تباطأ بفعل المطبعة التي آثرت النصوص المغلقة. هكذا، ظهر «النص المُتلقّى» (textus receptus)، أو النص الذي قبله مجموعة كبيرة من العلماء[3]. وبذلك، أوجدت الأنسيّة من جديد فكرة «النص الأصلي» (Urtext)[4]، وهذا يعني الأساس النصيّ الثابت الذي يُمكن أنْ تستند القراءة إليه[5].

---

(1). تعود كلمة «princeps»، أي القائد، في الأصل إلى الحاكم الذي يُمارس نفوذًا وسلطة عليا في منطقة معينة (راجع: Cicéron, *De oratore*, I, 216 لمعنى المرشد والسلطة وإلى Tite- Live، *Histoires romaines*، XXXIV، 44، 4 أو كذلك 9، 11، XXVII وما يليها). تمتلك الطبعة «الأولى الأصليّة» السلطة نفسها على الإصدارات اللاحقة.

(2). نستذكر هنا ظاهرة «بيكيا» *peciae* التي سمحت بتكوين نماذج تؤلف نصًا رسميًا حائزًا على موافقة الجامعة. راجع: J. Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985, pages 95 à 97

(3). M. Davies, « *Humanism in script and print in the fifteenth century* » in *Renaissance humanism*, sous la direction de J. Kraye, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pages 55 à 57

(4). هذا النص الأصلي هو الذي تستمد منه أنواعٌ مختلفة من القراءة أصلَها: النقد، والتعليق، وبطبيعة الحال، الترجمة. يُنتِج النقد «حكمًا» والتعليق «تحليلًا» والترجمة «نسخة».

(5). «بعد تطوير الطبعة الأصلية الأولى، تُفضّل الثقافةُ الجديدة للطباعة نشر الترجمات المنافسة، بحيث تدّعي كلٌّ منها بأنها الأفضل»، HTLF I ، مرجع ذُكر سابقًا، ص. 832.

إنّ هذا النص الأصلي، ومن خلال قابليّة إعادة إنتاجه الميكانيكيّة، قد عاد ليسلّط الضوء، في القرن السادس عشر، على طرح التساؤلات حول طبيعة الترجمة، وشرعيّة نشاط الترجمة، وحول مفهوم الأمانة. ثم إنّ خاصيّة «إمكانيّة إعادة الإنتاج الميكانيكيّة» للعمل الأدبي المتمثّلة بالطباعة، والتي تؤمّن الحاجة من الكتب، شكّلت نوعًا من التشجيع على نمطٍ من النَّسخ لم يكن، من جهته هو، ميكانيكيًّا، بل وضَع الإنسانَ في قلب نشاطه: إنه الترجمة. بالنسبة إلى «بنيامين»، كما قلنا سابقًا، يملك كلُّ عملٍ فنّي «هنا» و«الآن» الخاصّتين به. ولكن، ومنذ زمنٍ طويل، غالبًا ما تعمل إعادة الإنتاج المتمثّلة بالترجمة على نقل هذا الـ«هنا» وهذا «الآن»، إلى زمنٍ لم يعُد زمنَ العمل الفني بل زمن الترجمة، زمن قراءة العمل الذي يَحدث بإيقاعٍ مختلفٍ عن زمن الكتابة، وكذلك في مكانٍ آخر وبظروفٍ مختلفة وبوقتٍ آخر. هذا الانتقال بزمن العمل إلى زمن العمل المترجَم ضروريٌّ للحكم على عمل المترجِم. فمن غير المحتمل، في الحقيقة، أن يقصد المترجمُ الغايات نفسها التي قصدها المؤلّف، لواقع أنّهما، الواحد والآخر، يتواجدان في أوقاتٍ مختلفة من التاريخ. كان «لوي لو روا»، في ترجمته أفلاطون، في أربعينيات القرن السادس عشر، يخاطب قرّاءً لم يفكّر بهم أفلاطون بتاتًا، وهو كُتِب بلغةٍ لم تكن موجودة في عهد «بريكليس». كما نرى، إنّ مسائل الأمانة، أو الأفكار حول الحرف والروح، لا تحمل معنًى مهمًّا هنا، لأنّ هنا والآن في «فيدون [في خلود النفس]» اليوناني لأفلاطون، لا يُمكن لهما أنْ يكونا هنا والآن في «فيدون» الفرنسي لأفلاطون الذي نقله «لوي لو روا». وهكذا، فإنّ أيّ ترجمة تُلزم النصَّ الأصلي بأنْ يكون له مصيرٌ تاريخيّ لم يتوقّعه المؤلّف في البداية.

إذا كان النص الأصلي «يَبني» قارئه النموذجيّ، وفقًا لفكرة «أمبرتو إيكو» المعروفة جيّدًا، فإنّ الترجمة تُظهِر أنّ النص المترجَم لديه القدرة نفسها أيضًا، لكن هذا القارئ ليس بالضرورة هو نفسه الذي تصوّره المؤلّف[1]. وكما نرى، فإنّ طريقة التفكير بالقارئ وبتصوّره تُميّز النص الأصلي والنص المترجم بطريقةٍ مماثلة[2]. ففي النص الأصلي، يُبنى القارئُ النموذجيّ عبر النص. أمّا في الترجمة، فإنّ القارئ (المترجِم) هو الذي يَبني النص. وهكذا، تقلب الترجمة معادلة سطوة المؤلّف على نصّه. في هذا الصدد، لن تكون الترجمة

(1). راجع لاحقًا، الفصل الخامس.

(2). بل وأكثر من ذلك، من منظور مقارن، يُمكننا الاعتراف بأن ما يميّز النص عن ترجمته ربما ليست اللغة بقدر ما هو القارئ.

أبدًا نسخًا مشابهًا للنص الأصلي لأنّها لا تستهدف القارئ نفسه: فهو ليس الشخص نفسه، ولا يفعل الشيء نفسه. تلك هي الصورة الأساسية في هذا النقاش. القارئ هو مركز الصورة في الأدب. وتتّضح هذه المركزيّة بشكل جيّد عبر تاريخ الكتاب والقراءة.

في الواقع، لقد أصبح جليًّا للناشرين في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، أنّ النصّ المنشور يجب أن يكون موجّهًا لقارئ معيّن وأنّ هذه السلعة المتمثّلة بالكتاب يجب أن تتوافق مع هذه الصورة الجديدة للقارئ[1]. هكذا وُلد كتابُ الجيب، وهو اختراعٌ إيطالي، حلّ محلّ الورقة الكبيرة التي تمّ تصميمها للدراسة في المكتبات والتي كانت تُعلّق إلى المَقرأ بسلسلة. فالكتاب ذو التصميم الصغير، مِن جهته، سمح بقراءةِ الكُتب قراءةً حميمة. فهو أجاز بحثًا خاصًّا متحرّرًا من قيود الدراسة العلميّة الدقيقة المرتبطة بالزمن الذي كان مخصّصًا «للعمل»، فحدّد بذلك وقتًا أضحى مُكرّسًا «للحياة الخاصّة»[2]. كتب «الدوق أستري»، في بداية القرن السادس عشر، إلى الناشر «مانوتشيه»: «لقد تحمّلتَ عناء جعل [المؤلّفين اليونانيين والرومانيين] في متناول أيدينا. يُمكننا الآن التعرّف عليهم ومصادقتهم عن قرب ونحن في «حميميّتنا».[3] إنّ ظهور الفهارس والجداول، وبخاصّة تلك التي تحتوي على التعليقات التوضيحيّة المطبوعة، والعناوين العريضة التي تلخّص الأفكار، كلّها علامات على التغيّر في أنماط القراءة خلال عصر النهضة، الأمر الذي حثّ على الترجمات الجديدة[4]. وتحوّلُ الكتاب هذا جاء بعد تحوّل القارئ.

في فجر القرن الثاني عشر، عندما تخلّت المحاضرة الإلقائية (leçon magistrale) عن مكانها، شيئًا فشيئًا، للنقاش الجدلي (المنازعة disputatio)، تلك المباريات بين رجال الدين، جاء شرح النصوص بمثابة صدمةٍ تفسيريّة. وكان إحياء الترجمات في هذا الوقت يعتمد على هذه المقاربة الجديدة للنصّ. وإذا كانت ممارسات الترجمة في العصور الوسطى تتوافق

(1). راجع بهذا الصدد خاتمة كتاب «لودوفيكا بريدا»: Lodovica Braida, *Stampa e cultura in Europa*, Milan, Laterza, Biblioteca Essenziale, 2009, pages 125 à 128

(2). إنّ تحوّل الكتابة اليدويّة من الخط البوصي إلى الحروف القوطية الصغيرة، ثم من «النمط القوطي العمودي» (textura) إلى «النمط القوطي الضيّق» (textura prescissus)، كان يهدف إلى تسريع وتيرة القراءة والدراسة. علاوةً على ذلك، يتمّ التقليل من زخرفة المخطوطات، إلى جانب طلبات العملاء والتحوّل في الذوق، عن أنّ الاهتمام يجب أن ينصبّ، قبل أيّ شيء، على النص، وعن أنّ يكفّ الكتاب، انطلاقًا من الطباعة على وجه الخصوص، عن كونه شيئًا فاخرًا، ليصبح في الواقع أداة: أداة لبناء فكرة جديدة عن الإنسان والعلوم.

(3). نقلاً عن: Braida, *Stampa e cultura...*, *op. cit.*, p. 86

(4). راجع: HTLF I، المرجع المذكور سابقًا، من ص. 831 حتى ص. 833.

مع نموذجٍ تفسيري أرسطي، فإن تلك التي أزهرت في القرن الثالث عشر، في فرنسا في عهد «شارل الخامس»، كانت تُعبّر جليًا عن هذه الصدمة حول التفسيرات في القراءة. يمكننا أن نستنتج هنا أنّ «أيّ جهدٍ في الترجمة يسعى بالإضافة إلى التعبير عن العمل، إلى التعبير عن طريقةِ قراءته»[1].

كان على الأنسيّ أن يُراكم خلال دراساته مجموعةً من المعارف التاريخيّة والجغرافيّة والأسطوريّة من أجل أن يجد في الكتب التي قرأها «الأماكن المشتركة» المناسبة لتحديد موقعها وفهمها فهمًا أفضل. يمكننا هنا أن نتحدث عن التربية على الرؤية [النظر]، وهي تدريبٌ يسمح بإدراك النص بطريقةٍ دون أخرى. وقد كانت هناك تربية على الرؤية مشابهة تمامًا لهذه، وكانت تنتظر المرشّحين لـ«الرحلة الكبرى»، وذلك حتّى يتمكّنوا من تحقيق الاستفادة القصوى من المناظر الطبيعيّة التي، كما هو متوقّع، تمتدّ ساكنةً خالدة على أراضٍ غريبة[2].

خلال عصر النهضة، كان القارئ الشاب يتعلّم «أن يرى في اختيار الكلمات والصور الخاصّة بكلّ مؤلّف تطبيقًا لقواعد بلاغية»[3]. إنّ هذا التدريب على القراءة، وعلى الرؤية، حثّ من جهة أخرى على وضع كُتيبات -وهي التي يجب اعتبارها أبحاثًا في الترجمة، لأنها تتناول «كيفية» قراءة النص و«أين» يوجد معنى النص المقروء- حيث يُعتبَر كتاب *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* لـ«جان بودان» من بين الأمثلة عليها. ونرى لدى «إيراسموس»، هو مرة أخرى، اهتمامًا تربويًّا ملحوظًا يهدف، أوّل ما يهدف، إلى إعداد الطالب وتدريبه على القراءة من أجل الاستجابة للأمر المنسوب إلى «كاتو» الذي يرى أنّ المرء لا يُحسن الكلام إلا إذا أتت المعرفة لديه عن طريق الفن: «الرجل الصالح، رجل قادر على التحدّث»[4]. وقد نصح «إيراسموس» تلاميذه بالتوغّل في النصوص من خلال تطوير شبكةٍ من الإشارات أو الملاحظات، وهي كلها علامات دالّة في النص أو تتطلّب اهتمامًا خاصًّا من الناحية اللغويّة ومن ناحية إعادة

(1). يبدو ذلك بوضوح في ترجمة الشعر من خلال مفهوم الإيقاع.

(2). يمكن الرجوع هنا إلى:

Robert Shackleton, « *The Grand Tour in the Eighteenth Century* » in *Studies in Eighteenth Century Culture*, I, Baltimore, John Hopkins University Press, 1971, pages 127-142

(3). A. Grafton, *Le lecteur humaniste* in Cavallo et Chartier, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001, p. 246

(4). فذمه «كينتيليان» في:

Quintilien in *Institutions oratoires*, XII, I: «*Sit ergo nobis orator, quem constituimus, is, qui a M. Catone finitur,* vir bonus dicendi peritus».

صياغة أفكار المؤلّف بلغة القارئ[1]. وقد استُخدمت هذه الطريقة في القراءة بالشكل الكافي لجعلها تدخل لاحقًا ضمن الاستخدام الطباعي المُعتاد في القرن السادس عشر، وذلك في شكلٍ ما نُسمّيه «عناوين الفصول [أو الأبواب]»، وهي التي تشكّل المعالم الرئيسة للنقاط القويّة في النص.

نحن مدينون لـ«إيراسموس» بفكرة أنّ فهم النص يجب أن يعتمد على تدريبٍ منهجيّ على القراءة. فـ«أمثاله» (*Adages*) -وكذلك إسناداته إلى *Elegantiae linguae latinae* لـ«فالا»- التي تجمع الملاحظات التاريخية والنحوية والمعجمية والاشتقاقية والأسلوبية، توضّح الفكرة التي بموجبها لا يحصل الفهم بمعزلٍ عن إتقان تقنية قراءةٍ تعرف كيف تميّز في الكلمات المقروءة، «ليس فقط المعنى، بل أيضًا التاريخ» الذي يساهم في المعنى العام للنصّ. أكثر من ذلك، يجب على تعلّم القراءة أن يضع حيّز التنفيذ، بالإضافة إلى الفهم، حكمةً عمليّة أصيلة، وفطنة، ونابعة من ممارسة النصوص نفسها. ويُعبَّر بعد ذلك عن هذه الحكمة العمليّة من خلال الأسلوب المخضّب بانسيابيّة خطابيّة، أي اللياقة[2] التي يتحدّث عنها «كينتيليان».

لقد نتج عن هذا التجديد في القراءة أن استُبعدت شروحُ القرون الوسطى، وهي التي أدّت كثرتُها إلى خنق النص الأصلي، وذلك من أجل تسليط الضوء على فقه اللغة، فرسخت بذلك العودة إلى اللغة الكلاسيكيّة النقيّة. على كلٍّ، أثارت إعادة اكتشاف هذه اللغة مسألة قدرة الاصطلاحات التعبيريّة العاميّة المتداولة على تحقيق مثل هذا التعبير الجمالي والعلمي، ومن ثمّ جعل الترجمات ملائمة لذوق العصر.

في الواقع، سار إحياءُ اللغات الكلاسيكية جنبًا إلى جنب مع تعزيز اللغات المحليّة التي تساهم ترجمتُها في التوضيح والتحسين. يُمكننا بالتالي أن نطرح أنّ الترجمة في عصر النهضة مثّلت ما كان عليه فنّ التعليق [فنّ الشرح] في العصور الوسطى. إلا أن الشروح لم تختفِ لدى الأنسيّين، لكنّها أصبحت أكثر حداثة وغدَت ترتكز على معرفةٍ أعمق بالنصّ الأصليّ وبالتاريخ القديم[3]. تجد «إعادة معرفة» النصوص هذه في الترجمة أسلوبًا متميّزًا للتعبير.

---

(1). من الممكن الرجوع إلى كتابه: (1512) *Ratio studii ac legendi interpretandique auctores* الذي قُصد به أن يشكّل منهجية لقراءة المؤلّفين ودراساتهم.

(2). كان لهذه اللياقة أصولٌ جماليّة في البداية كما أوضح «شيشرون» (*De officiis*, I, 14)، لكنّها اكتسبت صبغة أخلاقيّة بعد ذلك. انظر: Quintilien, *Inst. Or.*, I, 5 et VIII, 3. وحول مفهوم اللياقة في الأسلوب، انظر: Denys d'Halicarnasse, *Lysias*, 9.

(3). راجع: HTLF I، من ص. 834 إلى ص. 839.

إنّ التدريب على قراءةٍ جديدة لنصوص أكثر صحّة من ناحية فقهيّة لغويّة، وإفساحَ المجال للّغات الوطنيّة، ونهضةَ المعرفة بفضل مساهمة النصوص الجديدة الآتية من الشرق أو تلك التي أعيد اكتشافها في تراب الأديرة، والتحوّل في الأعراف نحو تشجيع التعليم، وظهورَ برجوازية تجارية مثقّفة، والمنافسات القومية من قِبل الملوك الكاريزماتيين[1]، كلّها عناصر ساهمت في تنشيط حركة الترجمة في عصر النهضة[2]. من الملاحظ كذلك ظهور المكتبة الخاصّة التي ازداد عددُ الكتب فيها طيلة القرن السادس عشر، حيث نجد، جنبًا إلى جنب مع المؤلفات العمليّة وكتب العبادة، عددًا كبيرًا من الترجمات[3].

عندما تَرجم «جان دو لوكسمبورغ» كتاب «فيدون» [لأفلاطون] إلى الفرنسية حوالَي عام 1539، كان يقصد أن يُظهر للمارشال «آن دو مونمورنسي» أنّ «معرفة العلوم، والثمار التي تأتي من ذكاء الآداب الجيّدة»[4] هي الطريق الأكثر أمانًا إلى الخلود، وأنّ ترجمة أفلاطون يجب أن تساهم في تمجيد رجلٍ سبق وأن عظّمه العالمُ أجمع. وعلى الرغم من أنّه استند إلى النسخة اللاتينيّة لـ«مارسيليو فيسينو»، إلا أنّ «جان دو لوكسمبورغ» لم يشكّ بتاتًا في صحة إطلالته على نصّ أفلاطون، ولا في إعادة قراءته له، فعرَضه كأنموذجٍ على أميره. ثم إنّ «لوي لو روا»، وفي ترجمته لهذا الحوار الأفلاطوني نفسه، وهي نُشرت في العام 1551، قد قدّم نسخته بـ«خطاب عن أصل الفلسفة وتطوّرها وكمالها» مؤكّدًا بحماس أنه «بعد التفكير العميق، ما من قرنٍ أوفر سعادة للآداب من قرننا هذا، إذا أردنا تركيز كل دراستنا على المعرفة الحقّة»[5].

---

(1). «فرانسوا الأوّل»، و«شارلكان»، و«هنري الثامن».

(2). انظر هذا العمل الذي لا يمكن إهماله عند تسليط الضوء على نشاط هذه المرحلة:
G. Gadoffre, *La Révolution culturelle dans la France des humanistes*, Genève, Droz, collection *Titre courant* n° 8, 1997، وبخاصّة ص 53 إلى 56 حيث يجري الحديث عن القراءة.

(3). هناك تاجر توفي في العام 1519 ترك وراءه إرثًا عبارة عن مكتبة تضمّ 170 كتابًا من بينها عدد كبير من الترجمات. للاطلاع على الأرقام وتطور هذه المكتبات في فرنسا، انظر: R. Doucet, *Les bibliothèques parisiennes au xvie siècle*, Paris, A et J. Picard, 1956

(4). Platon, *Phédon*, traduction de Jean de Luxembourg, Chantilly, Musée Condé, MS 1478, [f. 2] [Dédicace], (vers 1539)

(5). [عنوان الكتاب:] «كتاب أفلاطون «فيدون» الذي يتناول مسألة خلود الروح، مُقدّم الى الملك المسيحي للغاية هنري الثاني بهذا الاسم، لدى عودته من ألمانيا، إلخ»، *Le Phédon de Platon traitant de l'immortalité de l'âme, présenté au Roi très chrétien Henri II de ce nom, à son retour d'Allemagne, etc.*, à Paris chez Sebastien Nyvelle demeurant à l'enseigne des Cigognes, rue Saint [Jacques, 1553, p. 15 [orthographe modernisée

هكذا، ليست إعادة الترجمات نُسخًا [ليست إعادة إنتاجات]، بل هي بالأحرى إعادة قراءات. وإعادة القراءات هذه تعبّر في المقام الأوّل عن طريقة فهم العمل في مرحلةٍ زمنية معيّنة. وهذا هو السبب في أنّ الترجمة، كتطبيق عملي لعلم التأويل، يجب أن تُشكّل مادّة لدراسةٍ تاريخيّة[1]. وفي عصرنا هذا، لدينا مثالٌ رائع على هذا الصدام في القراءات مع ترجمات «هايدغر» بأسلوبها الحاسم الذي يفتح الباب أمام تفسيراتٍ تكون متناقضة في بعض الأحيان. إنّ «هايدغر» عند «كوربن»، أو عند «ألفونس دو والهانس» و«والتر بيمل»، أو عند «مونييه»، أو عند «بريبو»، أو عند «بوفريه»، أو عند «كان»، أو عند «فيزين»، أو عند «مارتينو»، أو حديثًا عند «فادييه»، ليس «هايدغر» نفسه لديهم جميعًا، وخيارات ترجمة مفرداته الفلسفيّة تكشف حضور القارئ الطاغي في إعادة بناء الرأي الفلسفي. ولا تخبرنا قراءةُ «هايدغر» بالفرنسية عن «هايدغر» نفسه بقدر ما تخبرنا عن تلقّيه، وعن كيفية قراءته، وعن طريقة وضع أعماله الفلسفية[2] في كلمات. فهذه الترجمات تحمل، بما فيها من عيوب، كلّ أنواع الخطيئة التي لا تشوب هذا العمل الألماني بشائبة.

ومع ذلك، فإننا نتفق على أن ترجمات «هايدغر»، باقتصارنا على عصرنا هذا فقط، لا يمكنها أن تجعل المؤلّف يقول أيّ شيء كان، على الرغم من الاختلافات المرتبطة بالمفردات الخاصّة بهذا الفيلسوف. وإذا كان بإمكاننا أن نأخذ كلماتٍ على غرار «التحجيم»، أو «الإبطال»، أو «الانسحاب»، أو «الانفتاح»، أو «التأليه»، أو «التأصيل»، أو «الترسيغ»، أو «الكينونة»، على أنها فزّاعات فكريّة مجرّدة، وعلى أنها ألف احتمالات معجمية يختارها المترجم على المستوى التداولي، فإن ترجمة Die Selbstbehauptung des deutschen Universität، وهو خطاب «هايدغر» السيئ السمعة في إدارة الجامعة، بعبارة: «الجامعة الألمانية، هي نفسها، في وجه كلّ العقبات»، تشكّل ترجمة مغلوطة مثلما هو مغلوط نقلنا عنوان الرواية Das Parfum [العِطر] لـ«زوسكيند» إلى Entre Chanel N° 5 et la Tubéreuse criminelle[3] [بين شانيل رقم 5 والمسك الرومي المجرم].

---

(1). هذه الدراسة التاريخية تحمل عنوان *philologie génétique de la traduction* [فقه أصول الترجمة]. وهي تُفيد في تتبّع كلّ ما يميّز قراءة معيّنة في مرحلة ما قبل الترجمة، وتُفيد، في مرحلة ما بعدها، في فهم كل ما يساهم في التعبير الحسّي عنها (إصدارات، منشورات، جمهور مستهدف، مخطوطات المترجم، إلخ). حول هذه المقاربة، انظر: *Transalpina – Études italiennes* n° 18, *Poétiques des archives. Genèse des traductions et communautés de pratique*, textes recueillis et présentés par V. Agostini-Ouafi et A. Lavieri, Caen, Presses universitaires de Caen, 2015.

(2). هناك تاريخ فلسفي لترجمات «هايدغر» لا يزال ينتظر أن يُعمل عليه.

(3). في حال مفردات «هايدغر» الفلسفية باللغة الفرنسيّة، يمكننا أن نرى جليًا التمييز الذي يحصل بين الإشارة

هنا، بالطبع، عطران، لكن المرء قد يعتوره الشكّ، ولسبب وجيه، في أنّ المترجم قد قام بعملية الترجمة بشكل عشوائي.

تستحقّ هذه الترجمات الإدانة، لأنّ كل نص أصلي، كما قلنا، ينطوي على شروطه الخاصّة به العائدة لقابليّة إعادة الإنتاج. من المُمكن ترجمة كتاب «فاوست» لـ«غوته»، شعرًا أو نثرًا. لكننا لا نستطيع أن نجعل «فاوست» يمتنع عن إبرامه اتفاقًا مع «مفستوفيليس» ولا حتّى أن نجعله باردًا أمام «مارغريت». وبالإمكان نقل مقدّمة بحث «بروست» إلى الإنجليزية بطرق مختلفة، لكن هذا لا يمنع الشخصية [الروائية] من الذهاب إلى النوم لاحقًا. وبغض النظر عن اللغة التي يتحدّث بها ضمير «زينو» فإنه لن يدخّن أبدًا سيجارته الأخيرة. فالشروط التي تُقيّد قارئ هذه الأعمال هي نفسها التي تقيّد المترجم.

علاوةً على ذلك، تتيح حالة «هايدغر» إلقاء الضوء جيّدًا على الدور الرمزي للكلمة المترجمة. لنأخذ، على سبيل المثال، هذا المصطلح الشهير في فلسفة «هايدغر»: Dasein. في اللغة الألمانية، تشكّل هذه الكلمة إشارةً تُحيل إلى معنى. غالبًا ما لجأ «هايدغر» إلى اللعب بهذا المعنى على مستوى الاشتقاق وأصل الكلمة أو حتى على مستوى الصرف (*Da*-sein). في العبور من الألمانية إلى الفرنسية، يمكن للمترجم أن يعمل عن طريق «الاقتراض اللغوي»، وفي هذه الحالة يكون المعنى بمثابة إشارةٍ طالما أن الكلمة لن تصبح شائعة أو لن تدخل المعجم اللغوي [الفرنسي]. وإن لم يستعر الكلمة الألمانية مباشرةً، يُمكنه اللجوء إلى ترجمةٍ لهذه الكلمة، أي إلى «الاستبدال» الكامل للكلمة الألمانية بكلمةٍ فرنسية. بالفعل، تمّ اقتراح كلمة *existence* («وجود»)، وغالبًا ما تُترجم بـ *devenir* («حدوث») لدى «هيغل». في هذه الحالة، يكون للكلمة المنتقاة قيمةُ الرمز، لأنّها تحلّ محلّ الكلمة الألمانيّة بالكامل. وأحيانًا أخرى، يختار المترجم ابتكار مفردةٍ جديدة، مثل استخدام *néantissement* («التعديم: تحويل إلى العَدَم») التي تحل محلّ *Nichtung*. وكان كذلك بإمكان المترجم أيضًا المضي قدمًا من خلال توسيع المجال الدلالي للإشارة من خلال إعطاء معنى جديد لكلمةٍ معروفة. فهذه الكلمة «néantissement»، هي إشارة، لكنها لا تُشير إلى أيّ معنى معروف بالفرنسية. من الممكن أن نستشفّ ما تعنيه بسبب تشكّلها، ولكن من دون إدراك التعريف النهائي الذي

والرمز في الترجمة.

يقصده المترجِم. بشكل عام، هذه الكلمة «néantissement» لديها ما للكلمة الألمانية نفسها من قيمة، إذا ما تُركت في النص الفرنسي: أي إشارة [لغوية] لا تدلّ على أيّ معنى محدّد، إنها نوعٌ من الرمز الفكري. فقيمة كلمة «néantissement» تكمن في الحلول محلّ كلمة «*Nichtung*»، والتي لها في النصّ الأصلي قيمة معنويّة. يُؤدّي هذا الاستبدال إلى أنّ قيمة الكلمة الفرنسيّة «néantissement» ليست دلالية بل «رمزيّة» في جوهرها. وتكون الطريقة الوحيدة لفهمها هي الرجوع إلى النصّ الأصلي والإلمام بمعرفة اللغة المانحة ألا وهي الألمانيّة هنا.

مع ذلك، هناك حالات تكون فيها القيمة الرمزية هذه أقلّ بداهةً، لأنّ الكلمة موضع الاستبدال موجودة في اللغة المضيفة وهذه الكلمة لها قيمة دلاليّة محدّدة بوضوح. لنأخذ ترجمة الكلمة الألمانية *Heimlich* (في السرّ/ *secrètement*) بالكلمة الفرنسية *secret* (سرّ). تشير كلمة *secret* إلى معنى معروف بالفرنسيّة، بل إلى العديد من الفروقات الدقيقة في المعنى، ولكنّ أيًّا منها لا يُطابق تمامًا الفروقات الدقيقة في معنى الكلمة الألمانيّة، بحيث يمكن اعتبارُ ترجمة *Heimlich* بـ *secret* غير كافية وضعيفة وفقًا للسياق. من حيث القيمة الدلاليّة، فإن الكلمة الفرنسيّة واضحة جدًا، ونحن نعرف ما تعنيه كلمة *secret*، ولكن كقيمة رمزية (أو بديلة)، تبدو كلمة *secret* غير كافية وتفتقر إلى الفروقات الدقيقة عند مقارنتها بالألمانيّة.

إنّ وضع ترجمات «هايدغر» خاصّ جدًا، ذلك أن المرء يجد نفسه أمام إشاراتٍ -كلمات- قيمتها رمزيةٌ بشكل أساسي، أي أنّ معناها لا يُمكن فهمه إلا عبر الكلمات التي تحلّ محلّها. إلا أن مسائل الترجمة تظهر، في معظم الأحيان، بسبب عدم قدرة الإشارة البديلة المختارة (*secret* التي تحلّ محلّ *Heimlich* الألمانيّة) على توفير الفروقات الدقيقة الموجودة في الإشارة الأصليّة بالشكل الكافي، أو بعبارة أخرى، توجد حالاتُ غموضٍ عندما تُضطرّ الإشارة، التي لها قيمة دلالية بالطبع، إلى أن يكون لها قيمة رمزيّة «أيضًا». وبمعنى آخر، عندما تقتصر كلمة *secret* على معنى «السر» بالفرنسية، فإنّ القرار المتعلّق بالمعنى يبقى متروكًا للقارئ، ولكن عندما يتعيّن على كلمة *secret* أن تنطوي أيضًا على معنى الكلمة التي تحلّ محلّها -والتي هي رمزٌ في اللغة المضيفة- تبرز المشكلة. لأنّ القرار النهائي بشأن المعنى لم يعُد بيد القارئ، بل يعود للنصوص التي تضعها الترجمة بطبيعة الحال في علاقة ارتباطٍ فيما بينها. وهكذا، نرى أنّ قضايا الترجمة هي «أيضًا» المسائل التي تخصّ

العلاقات بين النصوص، كما يمكن الحكمُ في الرسم، إلى حدّ ما، على جودة أحد أعمال «كانالينو» عبر علاقته بساحة «سان مارك» التي يمثلها.

على المقلب الآخر، ونظرًا إلى أنّ هذه العلاقات بين النصوص تحصل من خلال وسيطٍ وعبر نشاطٍ يُسمّى القراءة، فإنّ «قضايا الترجمة هي أيضًا قضايا القراءة». وبما أنّ القراءة لطالما شكّلت محورًا للتعلّم، فإنها بالتالي «فِعلُ بناء»، وكلّ ما يساهم في بناء هذا الفعل يتدخّل بالضرورة ويتداخل مع فعل الترجمة، أي: العصر، وجودة اللغة وتطوّرها، والمعتقدات الدينية والسياسية والاجتماعيّة، وما إلى ذلك، لدرجة أنه لا يُمكن التوصّل في الترجمة إلى مجرد مقاربةٍ تفسيريّة. من الضروري إطلاق مسارٍ تاريخي. فمن نواحٍ عديدة، تسير التحوّلات المنهجيّة في عملية الترجمة جنبًا إلى جنب مع التغيّرات في الاستخدام اللغوي. ويجب على دراسة الترجمة أن تعيد رسم ما يَشهد، في الترجمات، على ممارسةٍ خاصّةٍ للقراءة، تلك القراءة التي تتجسّد فيما بعد في طريقةٍ مميّزة لوضع النصوص المتعلّقة بعضها ببعض: النص «الأصلي»، الذي هو موضوع القراءة، والنص «الأصولي»، الذي هو نتيجةٌ لها.

وبالعودة إلى مثال النص اللاتيني الذي وُجِدَ متروكًا في فيلا البرديّات، والذي لطالما عُدَّ نصًّا أصليًّا إلى أن تمّ اكتشاف أنه في الواقع ليس سوى ترجمة، يُمكننا أن نرى أنّ لا شيء في الترجمة يُمكن أن يَشي بأنها ترجمة (لا شيء نصّيًّا)، باستثناء علاقتها بالنص الذي هي ترجمة له.

هذه العلاقة هي التي تعطي لهذا النصّ المحدَّد معنى الترجمة، وهي التي تضع معناه في منظور نسبيّ، وهذه النسبيّة هي التي تُظهر أنّ معناه لم يعُد دلاليًّا فحسب، بل رمزيًّا أيضًا. وبالتالي، فإنّ النصّ الأصليّ له معنى دلالي، بينما للنص الأصوليّ [المترجَم] معنى «دلالي ورمزي على حدٍّ سواء». في هذه الرمزية يكمن عملُ المترجم، كعمل رسّام المناظر الطبيعيّة الذي لديه طريقته الخاصة به في تقديم الواقع. وليست هذه الطريقة الحقيقةَ بحدّ ذاتها، لكنّها مع ذلك تتمتّع بقيمةٍ ذات معنى. ما تفعله الترجمة هو توسيع المجال الدلالي للنص الذي هو ترجمة له من خلال تشريع أبوابه أمام العالم الرمزيّ.

*

* *

لا تتمتع الترجمة، بوصفها نتيجةَ فِعل القراءة، بالحرية نفسها التي يتمتع بها النص الذي هو ترجمة له، والذي ينبع، من جهته، من فِعل الكتابة الذي يمنح كامل الحرية للمؤلّف[1].

إن النصّ الأصليّ والنصّ الأصوليّ يتبادلان، بفعل الترجمة، علاقةً ديناميّة: فالأول يُولّد الآخر، والأول يدين للثاني بحياةٍ «أخرى»، حياة تختلف بالمكان دائمًا وبالزمن غالبًا. والنصّ المترجَم هو «الذات الأخرى» للنص الذي هو ترجمة له، حيث يأتي «الآخر» قبل «الذات» بكثير. وإذا كان هناك شيءٌ ما مثل «الغريب» في الترجمة، فإنّه فعليًا النص المترجَم. لذلك، ومن أجل التعبير عن الجانب الديناميكي في تلك العلاقة، يجري الحديث عن النصّ الأصليّ[2] فيما يتعلق بالنصّ الذي يؤدّي إلى ولادة ترجمةٍ ما، وعن النص الأصولي[3] فيما يتعلّق بالنصّ الذي يُولّد من نصٍّ آخر، كما هي الحال في الترجمة.

مع ذلك، ليست علاقةُ سلطة الكاتب علاقةً أحادية الاتجاه. إذا كان لدى النصّ الأصوليّ بعضُ القيود، فإنّ لديه فوق ذلكَ شيئًا يقدّمه إلى النصّ الأصليّ: إنّه العلاقة المختلفة مع الزمن.

الواقع أنّ المترجم يُعيد ابتكار النصّ الأصليّ من خلال القراءة، فهو يمنحه شكلًا وكلمات تتوافق مع المكان الشخصي الذي يشغله هو بوصفه مترجمًا في الزمن والمكان. ليس الزمنُ الذي تجري فيه القراءة الإطارَ الذي تحصل فيه القراءة وحسب، بل هو على الأخص «مُلازم» له، أي إنّه، فيما يتعلّق بمعنى النص، لا يغفل كَوْن القراءة تحصل في هذه اللحظة من «التاريخ» أو في تلك. فمعنى تأويلٍ ما لا يتحقق «في» الزمن بقدر ما يتحقق «بواسطة» الزمن[4]. ويُمكن للقراءة أنْ تَحدث بعد قرون كثيرة من الكتابة. لذلك يُقدّم النص الأصوليّ تاريخانيّةً لم يتكهّن بها النصّ الأصليّ قبل أوانها. الترجمة، إنها إدراجُ نصٍّ ما في بُعدٍ زمنيّ مختلف عن بُعدِه الزمني الذي كان في البداية خاصًا به. وهذا يعني، نوعًا ما، إدراجه في «الرحلة الكُبرى». وكما أنّ المدينة، بسكانها، ومن خلال مبانيها، وساحاتها، وشوارعها، تعيش حياةً تتجاوزها وتحرّكها من قرنٍ إلى آخر،

(1). غياب الحرية هذا هو أحد الأسباب التي تؤدّي مجتمعةً إلى «عقدة هرمس» التي درسنا أشكالها في مكانٍ آخر.

(2). «الأصلّي» هو ما يوجد في الأصل، ما يكون سبب الولادة، أو سبب ظهور شيءٍ ما، ما يكون في المصدر.

(3). يُقال «أصوليّ» عما يتحدّر من [أصل]، عما يعود أصله إلى هذا أو ذاك. لا يملك الأصوليّ [في ذاته] مبادئ أصله.

(4). للاستزادة يُمكن الرجوع إلى: Jean Leduc, *Les Historiens et le temps. conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil, 1999, pages 13 à 17

كذلك تمنح الترجماتُ للأعمال المترجمة حياةً تتجاوز مدى اليد التي كتبتها. مَثَل الترجمات في علاقتها بالأعمال [التي تترجمها]، نوعًا ما، كمثل السوّاح في علاقتهم بالمدن [التي يزورونها]. فالعمل الذي لا أحد يترجمه يشبه المدينة المهجورة، مدينة أشباحٍ سينتهي مرورُ الزمن بهدمها. مع ذلك، وكما أنّ سكان المدن يشيخون، ويموتون، ويتعاقبون بعضهم بعد بعض، كذلك يأتي يومٌ تُصيب فيه الشيخوخةُ الترجمات. ذلك لأنّ ارتباط الترجمات بالزمن ارتباطًا خاصًا هو السبب الذي يجعلها تموت.

يتطابق توالي ترجمات «هايدغر» المختلفة التي ذكرناها سابقًا مع صدمة القراءات، وهي صدمة لا تتعلق فقط بمختلف التأويلات التي أعطاها القرّاء للنص الواحد، بل هي تعبّر كذلك عن تحوّل البحث وعن التباعد الذي يحصل مع مرور السنين بين المؤلّف والقارئ. لذلك، نرى أن بعض ترجمات فكر «هايدغر» قد شاخت، وانتهى وقتها، مع إمكانية أنْ تُوصف من دون تردّد بأنها «عفّى عليها الزمن». ويُنظر إليها مع العناية نفسها التي يُحاط بها هؤلاء العجزة الذين يجلسون بمفردهم على المقاعد في الحديقة العامة، وكأنّ الحياة قد هجرتهم ولم يعُد يُؤمَلُ منهم شيء. إن قراءة «هايدغر» مُترجمًا يعني بالضرورة تناول الترجمات المتعددة واختيار واحدة منها. وهذا اختيارٌ يُوجهه تكوينُ القارئ أحيانًا، وأحيانًا أخرى أفكارٌ مُسبقة عقائدية[1]، هنا لاعتباراتٍ جمالية أو لاعتباراتِ سهولة القراءة، وهناك بسبب الاهتمام بإخضاع اللغة تمامًا للفكرة وجعلها تتكيف مع المفردات الجديدة، إلخ. بحيث إننا إذا وضعنا كل ذلك مجتمِعًا، سينتج عنه، مع مرور الزمن، قراءةٌ ستتأكد، وستفرض نفسها، وستتطلب بدورها أن يعفّ عليها الزمن، وستفرض أن يحصل معها *Aufhebung* [إلغاء]، كي نستعمل مصلحًا يعود إلى «هيغل». لنْ يصيب النصَّ الأصليّ، من جهته، أيُّ تغضُّنٍ، أو بالأحرى هو سيبقى كما كان دائمًا. أما النص الأصولي [المترجَم]، فهو من جهته سينتهي بأن يمتلئ بالتجاعيد، وسيختفي شيئًا فشيئًا ذلك الوجه الفتي الذي كان وجهه في يومٍ من الأيام. عندها سيتبيّن أن «سينيكا» مُحقٌّ في قوله:

(1). في الثمانينيات، انتشر في السر، في فرنسا، طبعة «غير مُرخّص لها» لـ«الوجود والزمن» بترجمةِ «مارتينو» (Martineau). كان اختيار هذه الترجمة بدلًا من الترجمة المنشورة عند «غاليمار» يضع عمليًا القارئ في موقف خاص تجاه النص وتجاه مؤلّفه: كان لقراءة هذه الترجمة طَعمُ الثمرة المُحرّمة وكانت تُحوّل على الفور هذا الفيلسوف الألماني إلى الأفعى في حكاية «التكوين». وكانت قراءة هذه الترجمة تدعو إلى مقاربةِ «هايدغر» مقاربةً تأويلية أخرى. وهذا ما كان في منظورنا، نحن الشبان آنذاك، يُضفي على الدراسة شيئًا ما يتراوح بين «الثورة» والعصيان.

«الفرح يليق بالفتى الشاب، ويليق الوجه الحزين بالعجوز»[1].

ماذا يمكن أن تُمثّل الترجماتُ المتعددة لنصٍّ واحد من قرنٍ إلى آخر سوى نوعٍ من انعدام الملاءمة في الترجمة التي سبقت، والإحساس بالانزعاج لدى قراءتها، والحاجة إلى تجديد لغتها وأسلوبها، وكلّها ضرورات لا تقل إلحاحًا عن ضرورة تصويب الأخطاء المفترضة فيها؟ تشيخ الترجمات، ثم تموت، والترجمات الوحيدة التي تقاوم مرور الزمن هي تلك التي تنتهي بأن تفرض نفسها كما لو كانت نصًّا أصليًّا، أي كما لو كانت نصًّا يتوجب على كل الترجمات الأخرى أن تقيس نفسها على معياره. ولما كان القارئ يتغيّر، فإنّ علاقته بالكتاب، وبالنصّ، وبالقراءة تتغيّر معه. على سبيل المثال، قبل اختراع المطبعة، كان بإمكان الناسخ أن يوجّه القراءة بتغيير وضع الزخرفات وترتيبها في المخطوطة. كذلك، عندما كان يضع حرفًا مزيّنًا في داخل النص، كان يدلّ القارئَ على ما يعدّه هو نقطةً أساسية وحاسمة، ويقترح بذلك وجهةً معيّنة في القراءة أو التأويل[2]. أما في أيامنا هذه، فإن ترجمةً منشورة في سلسلةٍ على مستوى من الأهمية تتحكّم بعلاقتنا بالمؤلّف وبالنص المترجَم، وتُوجّه بذلك فهمنا للنص بقدر ما تُشجّع على تبنّي موقفٍ إيجابيّ تجاه روحه وحرفه[3]. أضِف إلى ذلك أنّ مختلف المحاولات التي حصلت من أجل ترجمة المؤلفين مثلما كان قرّاؤهم يقرؤونهم في زمانهم (لنستذكر هنا «ليتريه» في ترجمته لـ«دانتي») قد باءت بفشلٍ ذريع. ذلك لأنه لم يعُد يوجد أحدٌ يقرأ بهذه الطريقة[4]. ما يكشفه فشل ترجمة «ليتريه» لا يكمن في مسألة الروح أو الحرف في النص الأصلي بقدر ما يكمن في مسألة القراءة. فاستعادة قراءة النص من خلال ترجمته لا تنتمي فعليًّا إلى أي زمن. هذه «اللاراهنيّة [اللاحالية، عدم الارتباط بالزمن الراهن]» هي التي تجعل هذا النص غير قابل للقراءة، أكثر مما تفعله اللغة [المكتوب

(1). Sénèque, *Phèdre*, v. 453

(2). G. Hasenhohr, « *Le Livre de part et d'autre de Gutenberg – Le livre manuscrit* », in : *Histoire de la France littéraire, Naissances, Renaissances*, sous la direction de F. Lestringant et M. Zink, Paris, PUF, collection Quadrige, 2006, p. 167

(3). لا تُؤخذ على محمل الجد هذه الطبعة في سلسلة الجيب التي سعرها 2 يورو، بل تلك النسخة المطبوعة على ورق توراتي، والمغلفة بالجلد والتزاويق المذهبة، فهي تمتلك وزنًا لا تستطيع الطبعة الأخرى أن تطمح إليه. الشيء يتحكّم بالقراءة.

(4). ينصح بقراءة الفصل المُكرّس لـ«ليتريه» المترجم في: L. D'hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Presses universitaire de Lille, 1990, p. 97 à 102

فيها][1]. «زمن الترجمة هو دائمًا الزمن الحاضر»[2].

تؤكد المترجِمةُ الأدبية الإيطالية «فرنكا كافانيولي»، في كتابٍ يتّسم بالمنطق السليم، أنّ المسافة التي تفصل بين النصّ وترجمته يجب أن تُقاس بمعيار التطوّر الثقافي، وأنّ كل إعادةِ ترجمةٍ يجب أنْ يُباشَر بها مع الاعتداد بالقارئ، ومع التفنّن قدر الإمكان في أن تُنقل إليه الأحاسيسُ نفسها التي شعر بها قارئ الزمن الماضي[3].

إن كان يوجد عدة ترجمات لـ«دانتي»، ولا يوجد سوى عملٍ واحد عنوانه «الكوميديا الإلهية»، فذلك يبيّن بوضوح كيف أنّ هذا العمل يُمكن أن يُولّد الكثير من القراءات، وكم أن هذه الاستمرارية تمنحه تاريخانيّة خاصة به. فالقارئ، عندما يقوم بِفعل القراءة، يأخذ النص على عاتقه ويمنحه معنًى شاملًا «فيما وراء التأويل الدلالي والمقولات اللغوية»[4]. لكن، وما دام أنّ القراءة في حد ذاتها نتيجةُ فِعل بناء وكانت موضوع تعلّم، فإنه من الضروري أنْ يترك العصرُ الذي حصلت فيه القراءةُ آثاره في النصّ المقروء.

يُمكن لبناء المعنى أن يحصل بطُرقٍ ثلاث، كما ذكره بدقة «مارك دو لوناي». فالمعنى يُمكن أن يُعدّ كما لو كان خارج النصّ، أو يُمكن اعتبارُ أنه لقاءٌ (بين المؤلِّف والنص، بين المترجِم والنصّ المترجَم)، أو أن يُعدّ كذلك «نتيجةً جوهرية للنّصوص، أي لمسارٍ مُعقد تختلط فيه قراراتُ المؤلف الذي يقع هو نفسه في وسطِ تقليدٍ»[5] يُحاول أن يُعبرّ عنه قليلاً أو كثيرًا. والأهم هنا أنّ «دو لوناي» يربط إعادة بناء المعنى بـ«الزمن التاريخي»، وفق منظومةٍ تكون إما تأويلية، وإما نسبية، وإما نصيّة[6]. والترجمة، في نظره، مثل بناء المعنى، «تُدرَك على أنها تقع تاريخيًّا في حاضرٍ يبحث لنفسه عن ماضٍ

---

(1). حصلت ظاهرة مُشابهة لهذه، عند «دانتي» مرة أخرى، في الترجمة الفرنسية التي نشرها «بيزار» في سلسلة «البلياد» [الثريا]. انظر المقدمة في: V. Agostini-Ouafi à A. Pézard, *Dante e il pittore persiano – Note sul Tradurre*, Modène, Mucchi editore, 2014 et, dans le même volume, la postface de J.-Y. Masson, pages 109 à 112. على كل، «ليتريه» يترجم لأولئك الذين يقدرون على قراءة النص الأصلي، وهو يرتبط بذلك مع التقليد الكلاسيكي، إذ إن طبعته نُشرت في اللغتين معًا. انظر:
Histoire des traductions en langue française – xixe siècle (1815 -1914), sous la direction d'Yves Chevrel, Lieven D'hulst et Christine Lombez, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 806 (par la suite abrégé comme HTLF III)

(2). المرجع نفسه، ص. 112.

(3). F. Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milan, Feltrinelli, 2014, p. 153

(4). J.-R. Ladmiral, *op. cit.*, p. 107

(5). Marc de Launay, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin, 2006, p. 73

(6). Marc de Launay, *op. cit*, p. 74

وَفق المستقبل الذي يتمناه. وهي بذلك تاريخية وتعرف كيف تحدّ من المعنى الذي تُعيد بناءه»[1]. تُحدِّد وجهة النظر هذه تحديدًا جيدًا ما تدين به الترجمة إلى زمن القراءة.

ليس من الصدفة أن يطلب «شيشرون»، في كتابه «الخطابة»، من المترجم أن يترجم مثل الخَطيب: فالقراءة التي كانت شائعة في عصره كانت تُنفّذ بصوتٍ عالٍ، وكان «القدماء» -أكثر من أي شعبٍ جاء بعدهم- يتمتعون بحساسيةٍ لا مثيل لها تجاه الإيقاع، والنغمة، وبوجه عام تجاه فنّ الخطابة[2]. إذًا، قواعد فن الخطابة هي التي يجب أنْ ننطلق منها عند الحكم على ممارسة الترجمة في «العصور القديمة»، ما دامت هذه القواعد نفسها تُدير كذلك عملية قراءة النصوص[3].

وقد بيّن «جيلبير داهان» أن الصعوبة التي نلقاها في قراءة نصوص القرون الوسطى ترجع إلى واقعِ أنّنا نقرأ بطريقةٍ مختلفةٍ عن رجال الدين في ذلك العصر، وهم الذين كانوا معتادين على قراءة النصوص قراءةً ديناميكيّةً ومُجِدّة. فتلك النصوص تلميحية [إلماعيّة]، ومن هنا تأتي ثقافة التعليق التي تفترض تعليمًا لم يعُد موجودًا في أيامنا هذه. والقراءة في العصور الوسطى مصحوبة بالتعليق. وهي من نمط الخطاب وبمعنًى ما تخضع لقواعده. لقد كانت تقسيمات النصّ مختلفة، وهذا ما يستدعي زمنَ قراءةٍ ليس هو نفسه اليوم. وأخيرًا، شبكة الاستشهادات فيما بين النصوص لم تعُد لدينا وقليلًا ما يوجد من يمتلكها إلا بعض العلماء النادرين جدًا. ومن أجل تحديد هذا الجهد في إعادة البناء الضروري لتأويل نصوص القرون الوسطى، يتحدث «داهان» عن «القراءة الفعّالة»[4].

تستند شبكات المعاني في نصوص القرون الوسطى إلى تناصّية هامة، كما سنرى لاحقًا، كما تستند إلى مجموعةٍ من المراجع التي تمتنع على

---

(1). المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2). لم تنجُ تلك الحساسية من بعض الصدمات، كما يوضحه «سينيكا» عندما يستنكر الإفساد الذي تسببه المبالغة في فنون الخطابة. انظر:
Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, (collection *Titre courant* n° 24) 2009 (1ère éd. 1980), pages 59 et 63

(3). لقد أبرز «نومي لامبردي» جيدًا أن ضرورة ترجمة الفلسفة بالابتعاد عن التقنيات لدى «شيشرون» تعود إلى اهتمامات خطابية عنده. انظر:
N. Lambardi, *Il Timaeus ciceroniano. Arte e tecnica del «Vertere»*, Florence, Felice Le Monnier, 1982, p. 22

(4). G. Dahan, *Lire la Bible au Moyen Âge. Essais d'herméneutique médiévale*, Genève, Droz, (collection *Titre courant* n° 38) 2009, pages 46 à 53

الجُهّال، ولكن يفهمها قرّاءُ ذلك العصر. وقد أثّر كل ذلك في الكتابة، وتحكّم أيضًا، بطبيعة الحال، في تلقّي النصوص. وفي هذه الحال، وما دام أن هذا النمط من القراءة لم يعُد ينتمي إلينا، وحيث إن شبكات المعاني مختلفة عندنا، فإن حُكمنا على ترجمات القرون الوسطى سيكون بذلك غير صحيح، وذلك لأننا نحاول أن نقيسه على مقياس مفهومٍ للقراءة (الذي هو مفهوم عصرنا) لم يكن ساريًا في زمن القرون الوسطى.

يتضح إذًا أن فهم الترجمة في عصرٍ من العصور يرتبط بنظرية المعرفة ارتباطًا قويًا، أي إن الإجراء المنهجي الذي يحاول أن يُحدّد الشروط التي تُستخدم كقاعدة لمسارات التطور العقلاني في النصوص والتي ستكوّن بعد ذلك سياقات الأنماط التأويلية، هو الإجراء الذي يُتيح لنا الحُكم عليها.

أحد الثوابت التي تُبيّنها دراسة الترجمات تاريخيًّا هو أنّ تغيّرات الأنماط الاستبدالية في القراءة تستتبع تغيّرات الأنماط الاستبدالية المعادلة لها في الترجمة. فاللغة اللاتينية في عصر النهضة، على سبيل المثال، ليس فيها لا الشكل نفسه ولا الوظيفة نفسها الموجودَين في لاتينية القرون الوسطى، وهذا ما يفترض دورًا مختلفًا للترجمات اللاتينية في هذين العصرين. وامتلاك اللغة اللاتينية كذلك مختلف هو أيضًا. فالمبدأ المكرَّر دائمًا في الدراسات في عصر النهضة كان الإلحاحَ على العودة إلى صفاء اللاتينية الكلاسيكي. وقد أدّت هذه الطريقة الجديدة في امتلاك اللغة إلى أنه، لدى قراءة القدماء، كان عالِم الأنَسية (الوجه الذي حلّ محلّ رجل الدين بدءًا من القرن الخامس عشر) يولي الاهتمام الشديد إلى القوة البلاغية في العبارة، وإلى التصويب اللغوي الذي هو غير بعيدٍ عن الأفكار حول مقدرة اللغات العامية على التعبير، ومن وجهة نظر مصطلحية، إلى ملاءمة الاقتراضات وإلى إدراج الكلمات المستحدثة الدلالية. وإن كان عدد الشروحات قد قلّ في عصر النهضة فيما يتعلق بالترجمات، فذلك يُبين أنّ هناك موقفًا جديدًا أصبح القارئ فيه يمتلك مباشرةً معنى النصّ الأصلي.

كذلك، يؤيد هذا الانعكاس في الاتجاه بروزَ فنٍّ جديد في الفهم، ضمن علم تأويل النصوص، وهذا الفن هو الترجمة. وترتبط هذه التغيّرات ارتباطًا مباشرًا بتغيّرٍ في طريقة النظر إلى القراءة.

وإذا أضفنا إلى هذه الأفكار الأنَسيّة بروز صناعةٍ ثورية في ذلك العصر، وهي المطبعة، تلك الصناعة التي كانت تهدف إلى تلبية طلب جمهور القراء (كتب باللغات العامية، تغيّر في أحجام الكتاب، تخفيض سعر الكلفة في

إنتاج الكتاب، تخفيض أسعار الشراء بالمفرق، إلخ.)، لوَجدنا أمامنا ظروفًا مختلفةً جذريًّا عن العصر السابق، وهذا ما يعلّل أنّ الترجمة في القرون الوسطى ليس لها علاقة تُذكر بما آلت إليه الترجمة في عصر النهضة[1].

ما تدعوه القرون الوسطى باسم الترجمة يختلف عما يقصده بهذا المصطلح عصرُ النهضة، والأنوار، والرومنسية، والعصر الحديث.

*

* *

تتمثل كلُّ قراءة في نوعٍ من الصراع بين نصّ المؤلّف وثقافة القارئ. ويتّجه هذا الصراع إلى «الحذف الفعلي» وإلى «الإيحاءات الخاطئة»[2]، مما يؤدّي إلى توازنٍ يفرض معنًى محددًا على النصّ في لحظةٍ معيّنة من لحظات «التاريخ». والترجمة هي تلك العملية الأدبية التي تجعل من أولويات الأمور الجانب التعاقبي [التاريخي] للمعنى. وتظهر هذه التعاقبية بطريقةٍ ملموسة في كون الترجمات تشيخ وتموت لأنها تتحمّل على كتفيها زمن القراءة، وهو ليس زمنَ الكتابة.

تنقل الترجماتُ معنى النص الأصلي من زمنٍ إلى آخر، وتمنحه حياةً جديدةً، وأطولَ، وأشدَّ حدّة ربما، ولكنّها كذلك أشدُّ عرضةً لهجوم الزمن نفسه. فكِتاب «فيدون» لأفلاطون يبقى ثابتًا في القرن الرابع قبل الميلاد إلى الأبد، لكنّ ترجمات «فيدون» المتتالية، من جهتها، تُدرجه في تاريخٍ لم يكن قد توقّعه المؤلّف، إنه تاريخ قراءات «فيدون»، تاريخٌ هو موضوعُ تاريخِ الترجمات، والفاعِل الأساسيّ فيه ليس مؤلّفَ النص بل قارئه.

إذا كان تلقي واقع النص -وترجمته التي هي أساسًا نمطٌ من أنماط التلقي- محمّلًا بالتاريخ، أي أنّ هذا التلقّي يحصل في مكانٍ وزمان ليسا بالضرورة مكان العمل المُتلقّى وزمانه، فإنّ هذا الأمر يُحدِّد التلقّي نفسه. هكذا، يعني فهمُ الترجمة فهمَ زمنيّة التلقي وإلقاءَ الضوء عليها. وهذا ما

(1). بالإمكان التأكيد على أن ظهور النصّ التشعبي (hypertexe) والكتاب الإلكتروني منذ عقد من السنين سيكون له تأثير في علاقتنا بالنصوص، وفي فهمنا الذي نُكوّنه عنها، ومما لا شك فيه في طريقتنا في ترجمتها.

(2). على سبيل المثال، في قراءات عصر النهضة يُرفض أن تُرى حقيقة الحبّ المثلي في حوارات أفلاطون (لنستذكر «فيدر» أو «الوليمة»)، وهذا ما يدفع المترجم إلى تلطيف قوة بعض العبارات (حذف فعلي) من أجل إعادة بناء معنى يُقبَل من منظور قراءته «هو» للنصّ، ولكن ليس من منظور النص الأصليّ (إيحاءات خاطئة).

يرجع إلى وضع الرسم الشخصي، أو مجموعة من الرسومات الشخصية في الواقع: إنها رسومات القراء.

كان «بتراركا» يشتكي من أنّ الطبيعة جعلت منه رجلًا مختلفًا عن سائر الناس: «مُفردًا عن الناس الآخرين»[1]. وتأتي الترجمة لتقلب هذه الفرادة بوضعها النصّ في عددٍ كبير من الأصوات والوجوه. و«بتراركا» في ترجمة «كليمان مارو» أو «لوي أراغون» ليس «بتراركا» بترجمة «مارو» بقدر ما هو «مارو» من خلال «بتراركا». إنه قارئٌ يحلّ محلّ مؤلّفٍ، وقراءةٌ لنصٍّ تنوب عن كتابته. إنه «بتراركا» الذي أضحى مُتعدِّدًا، والذي تَوزّع في الزمن. والعودة إلى «كتاب الأغاني» (*canzoniere*) من أجل قراءة نص «بتراركا» نفسه قراءةً مباشرة، في لغته، لا يمنح إلا الوهم بالوجود بقربه وبالأصالة. ومهما بُذِل من جهد، لن يكون هناك أبدًا اقترابٌ من مؤلّفٍ من القرن الرابع عشر إلا بعد السير لمسافة سبعمئة سنة. كيف يُمكن الادّعاء بأن هذه القرون الطويلة لا تحمل معها كل غبار المغامرة الإنسانية، وأنها لا تضع هذا الغبار فوق النص المقروء؟

كان «بتراركا» الذي قدّمه «مارو» في أعين معاصريه «من الزمن اللطيف في الصيف الأول»[2]، وهو اليوم لم يعد في أعيننا أكثر من «رجل مُسِنّ بائس وذي شعر أبيض»[3]. ونشعر أمامه، كما أمام أيّ رجلٍ مُسنّ، بالاحترام حقًّا، ولكن لم يعد هناك شغف في ذلك. فترجمته قد شاخت حتمًا: أما النصّ الأصلي، من جهته، فقد بقي يُشبه نفسه هو على الدوام. والخطأ يعود في ذلك إلى المترجم...

في الجوهر، كل مشروعٍ لإعادة الترجمة طريقةٌ لحفظ فتوّة النص المُترجَم. ونوعًا ما، يبدو أن هذا الجهدَ من أجل إنقاذ هذا الفِعل، أي الترجمة، قد نزلت عليه لعنةٌ خفية: الترجمة تشيخ، لكن ما تنقله يبقى فتيًّا... إلى الأبد، شبيهًا بـ«رومان غري».

عندما نقرأ «بتراركا» في ترجمة «مارو» (لأننا ننسى أن الترجمة ليست غاية في حد ذاتها، بل هي تصبو إلى أن تُقرأ، وأن تكون هي نفسها موضوع التلقي، لكنه تلقٍّ لقراءةٍ عبر أخرى)، يكون أمام أعيننا القليل من «مارو» والقليل من «بتراركا»، كما يحصل عندما نكون أمام رسمِ شخصيةٍ،

---

(1). Pétrarque, *Canzoniere*, CCXCII, 4

(2). المرجع نفسه: XXIII, 1

(3). المرجع نفسه: XVI, 1

فهناك تحت أعيننا طريقةُ الفنان وفي القدر نفسه طريقة نموذجه [موديله] في كينونته. لذلك، يجعل «وايلد» رسامه يقول إنّ كل رسمٍ شخصيّ هو رسم لشخصية الرسام وليس لنموذجه. والترجمة، بوصفها إعادة إنتاج، تُبيّن سيطرة المترجم-القارئ نفسها. الترجمة رسمُ عملٍ من خلال نظرة.

ما يَبرز في الرسم الشخصي هو النظرة. هي التي تكوّن الفردية. من أجل الاقتناع بذلك يكفي أن نفكر، عند «غوغول»، بالرسم الذي اشتراه «تشارتكوف». يهدف أحد أدوار الرسم، وعلى الخصوص في الرسوم المحفورة، إلى أن يحلّ محل الشخص الغائب بواسطة التشابه في التقاسيم. في نهاية الأمر، من المؤثّر التفكير في الأصل الذي أعطاه «بلينيوس الأكبر» للرسم الشخصي: يُقال إن هناك امرأة بعد غرامها ومن أجل الاحتفاظ بذكرى عنه، خطّت على الحائط صورة حبيبها الجانبية، عاشِقٌ تنير وجهه شُعلةُ شمعة[1]. هكذا، يُظهر كلُّ رسمٍ شخصي غيابًا: غياب صاحب الصورة المرسومة نفسه. ودورها بالتالي رمزيّ. وهذا الغياب يعوّضه فن الرسام الذي يستطيع بذلك جعلَ ذاك الذي لم يعد هنا أن يظهر، وإرغامَه على الحضور، بل حتى إطالة وجود النموذج.

«فكرة الاستمرارية، والخلود الدنيويّ، هي التي تمنح الرسم الشخصيّ جاذبيته الغامضة»[2]. على كلٍّ، هذا هو السبب الذي دفع بالنبلاء الرومان إلى أن يمسكوا بأقنعةٍ من الشمع بالقرب من مذبح «فوابيه»: كان ذلك من أجل أن يُخلّد وجودُ أولئك الذين غادروا الحياة وأصبحوا آلهات[3]. في هذه الرسومات الشخصية على الشمع فكرة التشابه الكامل، وفيها هذا المفهوم القائل بأنّ أيّ إعادة إنتاج [نسخ] يجب أن تكون مطابقة للشيء المُعاد إنتاجه [المنسوخ]. إلا أن الرسم الشخصي يتغير بمرور العصور. إذ لا يوجد فقط تتالٍ في الأشخاص. بل هناك أيضًا تتالٍ في طريقة تمثيل هؤلاء الأشخاص. هكذا، يجري الحديث عن الرسم الشخصي في العصور الوسطى، وفي عصر النهضة، والعهد الباروكي، ولدى الرومنسيين، إلخ.، وذلك على الرغم من أنّ كل هذه الرسومات الشخصية مختلفة فيما بينها اختلافًا شديدًا. الأمر

(1). Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, § 151 et 152

(2). Nathaniel Hawthorne, *Peintures prophétiques* (1835) in *Le manteau de Lady Éléonore et autres contes*, Paris, Aubier, 1968, p. 41

(3). Cicéron, *Lois*, II, 9. Chez saint Augustin, *Cité de Dieu*, VIII, 26. ليس من الممكن هنا إهمال ذكر الكتاب العظيم الذي وضعه «فوستيل دو كولانج» (Fustel de Coulanges)، على الرغم من قدمه، وهو بعنوان «المدينة القديمة» (La Cité antique). Première édition en 1864, mais ici chez Flammarion, Paris, Collection Champs n° 131, 1984, pages 31 à 38

الذي يبقى رغم ذلك هو استمرار النظرة. فالنظرة مُوجّهة نحو موضوعٍ مقدّس في القرون الوسطى، ثم انحرفت ببطء في اتجاه المُشاهد بدءًا من عصر النهضة[1]. ثم هناك «فان أيك»، و«كريستوس»، و«فان دير وايدن»، هؤلاء المعلّمون الفلمنكيون الذين وضعوا قوانين هذا الجنس، أي قوانين الشخصية التي يُرى ثلاثة أرباعها والتي تبرز على خلفيةٍ سوداء أو داكنة اللون.

هذا بالإضافة إلى أنه كلما ازدادت الثروة المادية واستتبّت الأنَسيّة، ظهرت زخرفاتٌ تمثّل حياة الأشخاص الداخلية: ونشهد كذلك ظهور الكتاب في الرسم. ويكون الرسم في الوقت نفسه رسمَ الوجه ورسم الديكور، وهذا درسٌ حفظه «تيشباين» عندما رسم «غوته»، كما رأينا.

وفي القرن السابع عشر، تخلّى الرسم الشخصي عن دلالته التذكارية من أجل التأكيد على وظيفة الشخص المُمثَّل، وعلى مكانته الاجتماعية، وأهميته السياسية التي تُبرَز، كما في الرسم على الحصان فيما يتعلق بكبار النبلاء، أو من خلال الطابع البطولي للديكور، أو الترف المتكلّف في اللِّباس[2]. وكما أن «بيتراركا» في ترجمة «مارو» لم يكن فعلاً «بتراركا»، كذلك رسمُ «ايراسم» الذي وضعه «دورر» لم يكن بالفعل «ايراسم». على كلٍ، الرسم لم يُعجِب هذا الأنسيّ الكبير. ومع ذلك، فإنه ما فتئ يكون الرسمَ الشخصي لـ«ايراسم»، ولكنه رسمٌ شخصي «على طريقة» «دورر»، رسم تختلط فيه نظرة الشخص بنظرة الفنان.

ما جعل الرسم الشخصي يدخل في تاريخ الفن، كما نلاحظ، ليس إعادة الإنتاج بطريقة متطابقة -وإلا كان علينا أن نعدّ أقنعة الشمع الرومانية بمثابة أعمالٍ فنية في حين أنها أشياء طقوسية- بل بالأحرى التحوّل البنيوي الذي يطرأ على ما يُعاد إنتاجه[3]. تُولد الترجمة، بوصفها فنًّا، مع التحول البنيوي للأصل. ويتخذ هذا التحول شكل الاستبدال: استبدال النص بقراءةٍ، واستبدال العمل بالنظرة إلى العمل[4].

---

(1). هناك أمر لا نريد جعله قاعدة لهذا الجنس في ذلك العصر، وهو أنه كلما كانت الشخصية معروفة، كان نظرها متجهًا نحو الخارج. وعلى العكس من ذلك، رسومات الأشخاص مجهولي الهوية ينظرون عمومًا إلى المُشاهد، كما لو أنهم يريدون الشروع بالحديث معه. هناك مثلان على ذلك: «بيرو ديلا فرنشسكا» (Piero della Francesca) الذي رسم «سيغيسموندو باندولفو مالاتستا» (Sigismondo Pandolfo Malatesta) في العام 1451، و«أنتونلا دا ميسينا» (Antonello da Messina) في «رسم رجل» في العام 1476.

(2). هناك مثالان رائعان هما: *Giovan Carlo Doria à cheval* de Rubens et le portrait de Wilhelm van Heythusen de Hals

(3). انظر تحليل «جورج ديدي-هوبرمان» الرائع: Georges Didi-Huberman, *Devant le temps – Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, pages 72 à 74

(4). لا يوجد إذًا تشابه «موضوعي» بين الأصل وترجمته، كما أنه لا يوجد كذلك تشابه بين الفرد ورسمه.

لكنّ هذه النظرة تشيخ وتتطلب استبدالها، كما أن اللوحات في المتاحف تستدعي بوجودها نظرات أخرى. من هذه الزاوية، ليس تاريخ العمل مجرد تاريخ إنتاجه، بل هو كذلك تاريخ تلقّيه.

وكما الحال في إعادة إنتاج وجهٍ من خلال الرسم الشخصي، كذلك تأخذ ترجمة النص معها -وتُعبّر عن- فهم المترجم، وموهبته، ونمط قراءته، وأفكاره المسبقة الذهنية والجمالية، والأفكار المسبقة في المجتمع، والتربية، إلخ[1]. لكن كل ذلك، الذي يمكن أن نطلق عليه إجمالاً اسم «قراءة المترجِم»، يتغيّر بتغيّر العصور. فهناك دائمًا «تحديث» ضروري، مثلما فعل «لوران دو بروميفا» الذي نقّح في العام 1530 ترجمة «العُشاريّات» لـ«تيتوس-ليفيوس»، وهي ترجمة قام بها «بيار بارسوير»، صديقُ «بتراركا»، في منتصف القرن الرابع عشر. وأحيانًا، تتوالى هذه التنقيحات بسرعة، مثل «سيسيل» الذي ترجم «بلوتارخ»، ثم نقّح الترجمة «أميو» وكذلك من بعده «ليكلوز»، كل ذلك في أقل من قرن واحد.

تعبّر إعادات ترجمة شكسبير إلى الفرنسية تعبيرًا جيدًا عن كيف أنّ توالي النظرات على المؤلِّف وعمله تُغيّر في الرسم الذي نتصوره عنهما[2]. هذه القراءات التي هي ترجمات، لا بدّ من الإلحاح على ذلك، تضع النص الأصلي في سياقٍ تاريخيّ وثقافيّ لم يكن يستطيع تخيّله.

وكما أن الرسم الشخصي يُبرز غيابًا، كذلك هي الترجمة التي تنقل المؤلّف دائمًا إلى مكان آخر، وغالبًا إلى زمان آخر. وكما أن «التاريخ» بالضرورة مغلوطٌ زمنيًّا، لكونه يتعلق بإعادة بناءٍ مُجزّأة تدين بكل شيءٍ إلى اللحظة الحاضرة، كذلك فإن الترجمة التي تعيد بناء المعنى انطلاقًا من موقع محدّد، موقع المترجم، تجد بذلك نفسها في الاتجاه المُعاكس، إذا صح القول. فاليومَ لم يعُد مقبولًا أن يحصل ويُترجَم «القُدماء» كما فعل «بيرو دابلانكور»، أو «يونغ» كما فعل «لو تورنور»، أو كذلك شكسبير كما فعل «فولتير». ما الذي ينمّ عنه كلُّ هذا التحفّظ؟ جوهريًّا، ينمّ عن الاعتقاد الراسخ بأن العمل الأدبيّ لا يتطابق كليًّا مع النصّ الذي يشكّله، وأنه

في الحالتين، يبحث المعنى للبنيّ، أكان ترجمة أم رسمًا شخصيًا، عن التعبير عما هو مثالي عند «الشخص [الموضوع]»، كما يبحث عن نقل ما يجدر إعادة إنتاجه وتقليده.

(1). حول مختلف الاستعارات الخاصة بالترجمة بوصفها رسمًا، انظر: HTLF III, *op. cit.*, pages 140 et 142

(2). «منذ القرن السابع عشر، شدّد عدة مترجمين على ضرورة تبنيّ وجهة نظر المُشاهد من أجل مساعدة القارئ على تخيّل المَشهد. تلك هي في نظرهم الوسيلة الفُضلى للدخول في النص والشعور بالمتعة فيه». HTLF II, *op. cit.*, p. 932

يتعلّق فوق ذلك بحركةٍ، وبحساسيةٍ، وبمجموعةٍ من الأحكام المُسبقة التي تكوِّن شاعريّته، بدرجاتٍ متفاوتة[1].

النصّ ليس نصًّا وحسب: إنه أيضًا شعرية، وهذا أمرٌ معروف جدًا. تبرز الحاجة إلى إعادة الترجمة عندما لا يعود القارئ يجد نفسه في شعريّة النص المترجم، وعندما يشعر بأنه غريب عن النص الذي يقرأه. وحقيقة القول أن إحدى ثمار الترجمة الأدبية هو إقامة العلاقة بين شعرية العمل المعيّن وشعرية تلقّي هذا العمل[2]. ومن خلال النص المترجَم، يحصل الوعي ليس فقط بالتوافق بين الأشكال الأدبية، بل كذلك بهذه الظاهرة التي هي نُضوب الشعريات نفسها.

هذه المسائل الصعبة التي تتناول التآلف بين الشعريات تبرّر العديد من التحفظات تجاه بعض الترجمات المعاصرة، وقد ازدادت حدةُ هذه الخلافات بسبب صورة المؤلف من خلال قراءةٍ ذاتية لعمله وقليلًا بسبب الترجمات التي تُعدّ مُريبة انطلاقًا من الرأي العام حول ما يجب أن يكون عليه النصّ المترجم. يُقبل عادةً أن يكون «بترازكا» ينتمي إلى القرن الرابع عشر: لكن يُمقت أن تُثقل ترجمتُه بوزن القرون السبعة [التي مرت]. لنكرِّر مرة أخرى: النموذج [الموديل] يبقى فتيًا، وإعادة إنتاجه تشيخ، إنها شديدة الشبه في ذلك بالرسم الشخصي لـ«باسيل هالويرد»، ذاك الذي رسم «دوريان غراي». فالشاب المتأنق حصل على نعمة البقاء شابًا إلى الأبد، في حين أن الرسم، من جهته، محكوم عليه أن يشيخ. لقد حمل رسم «دوريان غراي» كل نواقص الشاب الفتى، وكل خطاياه، وكل عيوبه، مثلما أن الترجمات المتعاقبة، التي هي نوع من استبطانات العمل المترجَم، تنتهي بأن تستحضر النواقص نفسها، والخطايا نفسها، والعيوب نفسها، وتجلب لها العلاجاتِ المختلفة حسب العصور.

غالبًا ما تحمل النصوص المترجمة نواقص النص المترجَم، وهي تتحكَّم به: مثل رسم «دوريان غراي» الذي يحمل خطايا الشخص [الذي

(1). هذا هو السبب الذي يجعل مُمكنًا التأكيد أن «كيشوت بيار مينار» و«كيشوت سرفانتيس» في قصة «بورجيس» (Borgès) لا يشكّلان عملًا واحدًا ووحيدًا، على الرغم من أنهما متشابهان من كل الجوانب في المفردات والدلالة. فالأمر يتعلق هنا فعليًا بعملين مختلفين، وذلك لكونهما يندرجان ضمن شعريةٍ تتمايز بالمكان والزمان: إنها شعرية «سرفانتيس» (Cervantès) وشعرية «مينار» (Ménard).

(2). E. Mattioli « *La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche* » in A. Lavieri, *La traduzione fra filosofia e letteratura/La traduction entre philosophie et littérature*, (a cura di/sous la direction de) A. Lavieri, Turin, L'Harmattan Italia, 2004, pages 15 à 23, *speciatim* p. 20

يمثله]. بذلك تساهم الترجمات في معنى النص المترجم، إنها تجسد فعليًا تاريخانيته الأساسية، بالطريقة نفسها التي يحمل بها رسمُ «دوريان غراي» مرورَ الزمن. فالمترجِم موجودٌ في علاقةٍ مع الزمن مختلفة عن المؤلِّف، وهذه العلاقة توجد حتمًا في الصورة التي يقدمها عن العمل المترجم. وكما أننا قد نحترز من أنْ يُعالجنا طبيبٌ ينتمي إلى «غاليان»، فإننا سننفر من قراءة ترجمات لم تعُد تتلاءم مع أفكارنا المُسبقة الحالية حول القراءة.

عندما يقرر «دوريان غراي» أن يتحمل بنفسه خيانته، في لحظةِ شَجاعةٍ قُصوى، يصبح على صورة رسمه الشخصيّ: هرم ومريع، ثم يموت. كذلك الأمر فيما يتعلق بالنص الأدبي: إن لم يُخلِّف للقراءة كلّ ما هو عليه، وكلّ ما يمثّل، بما هو جيّد أو سيّء، فإنه سيموت، وبذلك تصبح المكتبات قبورًا بقدر ما هي صالة عرضٍ للرسومات الشخصية. وتساهم العلاقة بين العمل الأدبي وترجمته في معنى هذا العمل. ولنكرّر أنه من الوهم الاعتقاد بأنّ الاتصال المباشر مع العمل الأصلي أكثر صوابًا من اتصالٍ يحصل به عبر نص أصولي: أي عبر الترجمة.

وإنْ كان قارئ النصّ المترجَم مفصولًا عن العمل الذي يقرأه بسبب اللغة، فإنه يُعيد الاتصال به عبر مجموع ترجمات هذا العمل: إنه غنيّ بإرثٍ من القراءات، قراءات ترجمات هذا العمل، التي نجد فيها نظرة المؤلّف تحت سمات الرسام. لذلك يجعل «وايلد» شخصيته «باسيل هالويرد» يقول إنّ أيّ رسمٍ شخصيّ هو رسم الفنان وليس النموذج الذي لا يكون بتاتًا سوى مناسبة له. ما يُظهره الرسام ليس النموذج، بل بالأحرى الرسام هو الذي يكشف عن نفسه على القُماش الملوّن.

*

* *

في القرنين السابع عشر والثامن عشر، كان الشبان الذين يقومون بـ«الرحلة الكبرى» يسافرون، بأكثريتهم، بقصدٍ تربوي: فهم كانوا يرغبون في تكوين حساسيتهم وتهذيب نظرتهم، وذلك من أجل أن يُميّزوا تمييزًا صائبًا ما يرتبط بالجمال أو بالقُبح وما يرتبط بالصحيح أو بالخطأ في ميدان الفنون، ولكن كذلك في ميدانٍ أكثر حميمية، وهو ميدان العلاقة مع الآخرين ومع الأشياء. وإذا كان هناك العديد ممن يقتنعون بفائدة السفر،

فإن عددًا محددًا منهم كان يتسلّى أيضًا بالمخاطر الكثيرة التي تتربص بعِقَة سواح الرحلة الكبرى. فقد ظهر مقالٌ تهكمي في العام 1731، في «*The Gentlemen's Magazine*» [مجلة الجنتلمان]، يخلص إلى أنّ المرء يتكوّن في الأسفار بقدر ما يتشوّه، وأنّ العيوب التي يُحصّلونها في الخارج يُمكن أن تُكتسب بسهولة في البيت، وبأقلّ كلفة.

لكن، تبقى حقيقةُ أنّ تلك الأسفار كانت تساهم في بناء الشخصية، وفيما يتعلق ببناء الشخصية، تساهم في تشييد الحياة الداخلية، وفي تهذيب الذوق والبصيرة. وهناك فكرةٌ لم تُؤكَّد بقوة شديدة في أيّ مكانٍ كما أكّدها «ريتشاردسون»، وهو رسامُ صورٍ شخصية وهاوي مجموعاتٍ فطِن، وهي فكرةُ أنّ تقدير الأعمال الفنية يرتبط بالتكوين، والتربية المتمهلة التي يُسهم فيها التآلف المستمر مع الأعمال الفنية في بناء معنًى لعلمٍ أُطلقت عليه بعد فترة، مع «باومغارتن»، تسمية «علم الجمال». فـ«ريتشاردسون»، في كتابه «Les Deux discours» [«الخطابان»] (1719)، يُطلق هذا الاسم «*connoisseurship*» على تلك المعرفة العقلانية التي يستطيع المرء بواسطتها، وبمساعدة التشبيه والتربية على الحسّ النقديّ، أن يَفهم عملًا ويقدّره تقديرًا كليًّا. وراء هذه الفكرة، هناك نوع من الثوابت وهو الحدس بأنّ المعنى لا يُعطى بل يُبنى، وبأنّ المرتفعات الجبلية، أو الوجه، أو الكتاب، تتخذ شكلها فعليًّا من خلال تعليم النظرة التي تصل شيئًا فشيئًا، وبتؤدة، إلى قراءتها وإلى تجميع الأحرف والكلمات ونَحْوِ العالم في كلٍّ متماسك. يظهر هذا التعلّم، بقوته ونواقصه، في المعنى نفسه، كما تظهر فكرةُ أنّ ترجمة عملٍ ما لن تكون أبدًا أفضل من القراءة التي مُورست عليه.

لقد أكد «مونتيني»، وهذا مسافر آخر، أنه لا يبحث في الكتب سوى عن تسليةٍ شريفة وعن المعرفة التي يمكن أنْ تعلّمه أنْ يعيش عيشة جيدة ويموت ميتة طيبة[1]. وكان ينسب إلى نفسه الإهمال لكونه لا يستطيع فهم أفلاطون فهمًا كاملًا وعميقًا، ولكنه يبتهج لدى رؤيته في «إيسوب» أكثر من ذلك «الوجه الأول والسطحي»[2]. كما كان يقرّ بأن قراءة بعض الكتب مرة أخرى يمكن أن تفتح أمامه آفاقًا جديدة لم تخطر على باله في الوهلة الأولى. وكان يُخضِع القراءة لمزاجه، في البدء «بلوتارخ»، «منذ أن أصبح

(1). Montaigne, *Essais*, II, 10 in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 388

(2). المرجع نفسه، ص. 390.

فرنسيًا، وسينيكا»[1]. ولم يكن يقع في الارتباك أمام المشاهير الكبار، ويعدّ «شيشرون» مُضجرًا. فكانت الكتب تُكوّنه بقدر ما كان هو نفسه يُكوّنها. لذلك شعر بالسعادة عندما استطاع خلال رحلته السياحية الطويلة التي قام بها للعلاج من داء الحصى أن يزور مكتبة الفاتيكان، التي ترك ذكرى وفيرة عنها في كتابه «ذكريات رحلة». فهو انذهل أمام مخطوطات «فيرجيل»، وافترض خلال قراءته أنّ مُستهلّ «الإنيادة» ليس للمؤلّف ما دامت نسخة الفاتيكان لا تتضمنه. وبين مخطوطٍ بيزنطي لـ«أعمال الرُّسُل» وملاحظاتٍ مدونة حول «توما الأكويني»، أُعجب «مونتيني» بطبعة «أنفر» للتوراة المتعددة اللغات، كما أُعجب بالنسخة الأصلية لكتابٍ يعود إلى عام 1520، وكان قد ألّفه «هنري الثامن» ضد «لوثر».

كان بإمكان «مونتيني» التعليق على كل عملٍ من هذه الأعمال ووضع «ملاحظات قراءة» عنها، كما فعل بصدد عددٍ كبير من النُّسخ الموجودة في «مكتبته» الشهيرة. علاوة على ذلك، الوصول إلى فَهم كتابه «المباحث» هو الذي جعل ضروريًا إعادة تكوينه، كتابًا بعد كتاب، مثل الصورة الشخصية التي تُرسم لمسةً بعد لمسة[2]. وهذا ليس حماسًا فائضًا عند المُتبحرين. ذلك لأنّ موضوع كتاب «مونتيني» هو «مونتيني» نفسه، ومن أجل معرفة ما هو عليه لا بدّ من معرفة ماذا قرأ. فكتابته، بوصفه مؤلّفًا، ترتبط بقراءاته. ولا توجد قواعد كتابةٍ، مهما كانت ضئيلة، إلا وترتبط بقواعد قراءة. والترجمة تُبيّن ذلك بوضوحٍ مُعبّر. وبوضع خارطة مكتبة «مونتيني» كما تُوضع خارطة أرضٍ غريبة، فُهم بطريقة أفضل كيف تَصوَّر العالم، وكيف توصّل إلى «تجربته»، إذا أردنا استعمال كلمةٍ من لغته. نرى عندها أن «مونتيني»، مثل أيّ قارئ شريف على أيّ حال، يُشبه صاحب المكتبة للرسّام «أرشيمبولدو»، هذا الرسم الشخصي للقارئ، الذي هو شخصية مُكوّنة جوهريًا من الكتب.

في زمن «مونتيني»، في فلورنسا، لم يكن المر عند «فازاري» يحظى بأيّ زيارة. بل كان بمثابة منفذٍ لـ«الدوق الكبير» يتيح له، وهو يسير بين الشعب، أن يتجنب، هو أيضًا، مصير «عيد الفصح الدموي»، فينتهي

---

(1). المرجع نفسه، ص. 392.

(2). B. Pistilli et M. Sgattoni, *La biblioteca di Montaigne*, Pise, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2014.

يوجد هذا الكتاب في الشابكة بفضل جهود جامعة «تور» (Tours)، مع تقديم واف ومع إمكانية الحصول على العديد من الكتب المرقمنة على العنوان التالي:

https://montaigne.univ-tours.fr/centaine-de-livres/

مثل «جيوليانو دي مديتشي» مضرجًا بالدماء وهو في عزّ صلاته. يصل هذا الممر الطويل جدًا «السيدة» بقصر «بيتي» مرورًا بجسر «فيتشييو». وقد فُتح هذا الممر أمام الجميع في نهاية «الرحلة الكبرى». وجُمعت فيه مجموعة «الديوان» من الرسوم الشخصية. ويُشاهَد فيه لوحات لـ«فيلاسكيز»، و«روبنس»، و«إنغر»، و«شاغال»، إلخ.

في كل رسمٍ شخصيّ هناك تماهٍ بين موضوع اللوحة وذاك الذي يرسمها. فالرسم الشخصي يعزّز مبدأً أساسيًا من مبادئ الإبداع الفني، وهو: يُعبّر العملُ [الفني] عن مُبدعه. الواقع أنّ الفنّ تعزيزٌ للإنسانية. ففي حال الكتاب، المؤلف حاضِرٌ في نصّه ويُمكن التعرّف عليه في مواضع عديدة من خلال الكلمات، مثلما يُمكن التعرف على صاحب المكتبة «أرشيمبولدو» من خلال الكتب المُكدّسة.

تعمل الترجمة، بوصفها نشاطًا رمزيًّا، على استبدال المترجم بالمؤلّف، على استبعاد حضور المؤلف النصيّ ووضع حضور المترجِم مكانه، وذلك من خلال القراءة. ويعبّر العمل المترجَمُ عن استبدال المترجِم بالمؤلّف هذا. ثم، وفي يوم من الأيام، يأتي مترجمٌ آخر، كما يصل إلى المتحف مشاهدٌ آخر يقف أمام اللوحة لإلقاء نظرةٍ أخرى عليها. وهكذا تأتي ترجمةٌ أخرى لكتابِ المؤلّف، ويأتي مترجمٌ آخر يأخذ مكانه، وفيما بعد، مترجمٌ آخر أيضًا، لدرجة أنه يمكن التفكير بأنّ «الترجمة» نوع من الصُوَر المتداخلة فيما بينها لمفهوم المؤلّف.

يوجد هنا مماثلةٌ في الاستبدال، التي يُعلّل أيُّ عيبٍ فيها ضرورةَ طلب الغفران من خلال ترجمةٍ أخرى سينكشف أنها بدورها ناقصة وتتطلب عملًا جديدًا، مثل رسم «دوريان غراي» الذي يشيخ، هو الذي كان يأخذ على عاتقه العيوب التي كان مَعفيًا منها الشخصُ الذي هو رسمٌ له رغم كل شيء. لكن، كما كان يقول «باسيل هالويرد»، أيُّ رسمٍ شخصيّ هو رسمٌ لشخص الفنان وليس لموديله. والموديل هو مجرد عارِضٍ، سببٍ له. وليس هو ما يُظهره الرسام، بل ما يَظهر بالأحرى هو الرسامُ الذي يكشف عن نفسه على القُماش الملوّن. لذلك رسمُ «دوريان غراي»، في نهاية الأمر، هو رسمٌ ذاتيّ ينبثق من صُوَر المؤلف المتداخلة، وهذا بالضبط ما تعكف عليه الترجمة. ماذا تفعل الترجمة؟ إنها تنقل مسألة سلطة المؤلّف على النص لتُولّد، بحكم الواقع، نُسخةً عن المؤلّف: التي هي المترجِم.

عندما تُعيد الترجمة إلى البحث مسألة سلطة المؤلّف في العمل الأدبي -من يتكلم عبر النصّ، من «يجيز» ذلك؟- فإنها تجعل ملموسًا نوعًا ما

غياب المؤلِّف الضروري -المؤلِّف الذي يتخلّى عن مكانه للقارئ- بأن تُركّز نقطةُ الذروة لا على إبداع النص الأدبي بل على تلقّيه[1]. وحتى لو كانت النسخة تحيا حياةً خاصة بها، فإنها رغم كل شيء تدين ما هي عليه لما هي نسخته والذي منه تستقي طابعها وحياتها. فالمؤلِّف يُبدع معنى النصّ، والقارئ يُفعّله. والمترجم يُثبّت تلقّيًا خاصًّا به. وكما أنّ هناك دائمًا تنافسًا بين المرء ونسخته، كذلك الأمر فيما يتعلق بالنصّ المترجَم وترجمته. والمؤلف هو الذي يحل المترجمُ محلّه بواسطة الكلمات أيضًا. فالمترجِم يفرض ذاتيةً تحل مكان ذاتيةٍ أخرى. ما دام الأمر هو كذلك بالفعل. وإذا كان عددٌ كبير من النصوص غفلًا من اسم المؤلف في القرون الوسطى، مما يدعو إلى فنّ التعليق، أي إلى الزيادة في النص الأصلي[2] (من هنا تأتي كلمة auteur التي مصدرها augeo: أي نمّى، زاد)، فإن المطبعة غيّرت قيمة النصوص التأليفية، إذ أضحى المؤلف عندها صاحبَ السلطة في عمله والضمانة لها. وأصبح النص الأدبي «حرفيًا» بالمعنى الدقيق للكلمة، مُقيّدًا بذلك تلقّيه لا في تعليقٍ هو استمرار للأصل، بل في داخل موقفٍ يُتَّخذ بين المؤلِّف الذي يعطي والقارئ الذي، من جهته، يتلقى.

الترجمة أحدُ هذه المواقف المُتّخذة، فيما يتعلق بالمعنى أولًا، ثم في الحلول محلّ المؤلِّف ثانيًا. وإذا كانت سلطة الكاتب تجاه نصه تأتيه من وظيفته كمؤلف، فإن سلطة المترجِم، من جهته، تُولد من هذه الاستقلالية التأويلية التي يملكها -والتي تتغير حسب المسافة الزمنية- ومن القدرة على أن يحل محلّ المؤلِّف، وأن يسلبه، نوعًا ما، سلطة المؤلِّف التي له. لكنّ هذه الاستقلاليةَ والحلولَ محلّ المؤلِّف هذا لهما أهميّةٌ محدودة. فبعد فترة من الزمن قد تقصُر وقد تطول، يُصبح هذا التغيير مرفوضًا، مما يتطلب تغييرًا آخر. لقد شاخَت الترجمة، وامتلأت بالأخطاء التي كشف عنها مرورُ الزمن، والنصّ الأصلي يصبو إلى شبابٍ جديد.

رسم «تيشباين» غوته في إيطاليا، وكان هذا الكاتب مُتمددًا أمام المنظر الرومانيّ الذي كان يمثله هو نفسه رمزيًّا. فالمنظر الطبيعي الذي وُجد فيه

(1). مسألة غياب/حضور للمؤلف تكون أحيانًا موضوع النص الأدبي نفسه. هكذا، يقول «مونتيني»: «لم أصنع كتابي أكثر مما صنعني هو، إنه كتاب مُشارك في الجوهر مع مؤلّفه في الاهتمام الخاص، هو جزء من حياتي» (*Essais*, II, 18). كذلك، يمكن ذكر أعمال أخرى يحضر فيها هذا اللّبس: «أفكار لأجلي أنا» لـ«ماركوس أوريليوس» (*Pensées pour moi-même* de Marc Aurèle)، «الاعترافات» لـ«القديس أغسطينوس» (*Confessions* de saint Augustin)، وتلك التي لـ«روسو» (Rousseau)، وحضور الراوي المُلحّ في «جاك القدري» لـ«ديدرو» (*Jacques le fataliste* de Diderot)، الخ. وفي كل الحالات، تكمن الأهمية الأدبية في الإلحاح على حضور ما هو في العادة غائب، ومستور، ومحجوب، وسِرّي.

(2). انظر: Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000, p. 58

«غوته» يُعبّر عما كان عليه «غوته»، وكان «غوته» يُعبر عما كان عليه المنظر الطبيعي الذي كان يسترخي فيه. هنا يوجد تداخل، تماه بين الشخص في اللوحة وموضوعها. و«الرحلة الكبرى» نفسها، وهي التي كان هدفها الأخير أن تتيح للسائح الكبير أن يصبح ما هو عليه، كانت تُعبّر عن حذف الشخصية، حيث يكون المرء هو ذاته في مسار تَحوُّله رغم ذلك إلى امرئ آخر، كما في الترجمة حيث يتماهى النصُّ الأصوليّ [المترجَم] مع النص الأصلي الذي يمثّله في اختلافه. النص المترجَم هو Doppelgänger [قرين، شبيه] النص الذي هو ترجمة له.

في إيطاليا، الأرض المُباركة لرحلات التكوين، يمتدّ ممرّ «فازاري» على طول أكثر من كيلومتر واحد -كيلومتر من الرسوم الذاتية- وعندما يطوف المرء فيها فإنه يبحث من دون جدوى عن أيقونة الرسوم الذاتية، أي الرسم الشخصي لـ«دوريان غراي» الذي كان رسمًا ذاتيًا لـ«باسيل هالورد»، كما رأينا في هذه الصفحات. وفي العمق، هذا أفضل، لأنه سيكون مريعًا نوعًا ما رؤيته وهو يُتلف ببطءٍ، من زيارةٍ إلى أخرى، في الصمت المُتجمّد لهذا الممر الذي ينساب فيه ألف شبحٍ من دون وجه.

«في يوم من الأيام كان أحد السَّحرة مُنشرح الصدر جدًا: ذلك أنه صنع مرآةً تمتاز بأنّ الخير والجميل عندما ينعكسان فيها يتحولان إلى لا شيء تقريبًا، لكن كل ما لا يُساوي شيئًا وكل سيّئ يظهر بوضوح بل يزداد سوءًا. فكانت أجمل المناظر الطبيعية تصبح فيها سبانِخ مطبوخة، ويبدو أجمل الأشخاص فيها قبيحين يبعثون على الخوف، أو كانوا يقفون على رؤوسهم من دون بطنٍ، ووجوههم مشوهة لدرجة أنه لا يمكن التعرف عليهم، وإذا كان لأحدهم نَمَشٌ فإن كل وجهه (الأنف، والفم) يُغطّى بالنَّمَش. كان الشيطان يجد أنّ ذلك مسلٍّ جدًا. [...]».

قام السحرة المتدربون بتحطيم هذه المرآة، فتبعثرت إلى مليارات من القطع.

«ولما لم تكن بعض هذه القطع أكبر من حبة رمل فإنها كانت تتطاير حول العالم، وإذا حصل السوء ودخلت حبّةٌ في عين أحدهم، فإنّ هذا المصاب المسكين يرى الأشياء كلها بشكلٍ سيّئ، أو أنه لا يرى إلا ما هو خطأ في كل شيء. ذلك أنّ أصغر قطعة من هذه المرآة احتفظت بقدرة المرآة كلها».

هانس كريستيان أندرسون

«ملكة الثلج»

الفصل الثاني

قولٌ ومِرآة

«يكمن الجمال في عينَي الناظر». هذا القول المأثور، ككل ما يأتي من الحكمة المشتركة، فيه من الحقيقة أكثر مما تعتقده عادةً العقولُ القوية وكل حكمها. ففي هذه الفكرة أكثر بكثير مما قد يشير إليه تأمّلٌ مستعجل، أي أنّ الجمال قد يكون شيئًا ذاتيًا وأن الشيء بالنسبة إلينا هو كما يبدو لنا. ما يعنيه هذا المثل في الواقع، بكل ما تحمله كلمة «يعني» من دلالة، هو أنّ أيّ فكرة تحدِّد تعبيرَها الإرادةُ التي تُظهر «رغبةً في معنى» تتجاوز التسلسل الذي لا مفرّ منه في آليةٍ من المفاهيم[1]، ما «يعنيه» هذا المثل هو أنّ كلّ إنسان فنانٌ بطريقته الخاصة في رؤية الأشياء. كل إنسان، من بعض النواحي، هو مرجع العالم، وكاشف معنى الكون. كل إنسان هو ذلك الصوت الذي، في الحكايات، يعطي صوتًا للحيوانات ويأخذ الأولاد إلى أبواب الأحلام[2].

الجمال ليس مجرد انطباع شخصي، فهو أيضًا «نشاط» فرديّ. إذا كان الجميل موجودًا، فذلك لأنّ نظراتنا تنظّم، وتخلق، وتفهم، وتعطي معنًى للأشياء[3]. العالَم له معنىً، العالَم هو عالَمٌ من خلال الإنسان وبفضل الإنسان[4]. وهذه هي حال علامات المقطوعة الموسيقية التي لا

---

(1). الحب هو إحدى تلك الرغبات، وذلك بقدر ما تترجم الرغبةُ بالشخص المحبوب إرادةً بالمعنى، هذه الإرادة بأن تُمنح العلاقةُ العرضية بين كائنين قيمةً كبيرة، أي «بأنها تريد أن تعني شيئًا ما». ومجرد وجود الآخر في الحب هو، بحد ذاته، أول كلمة حب. بالفعل، إن وجود المحبوب «يعني» الحب. أن تكون الفلسفة حبّ الحكمة يوضح جيدًا أن كل فكر فلسفي بحقٍّ هو رغبة: رغبة في المعنى. وقد أكد «ميرلو-بونتي» بنفسه على ذلك: «لأننا موجودون في العالم، محكومٌ علينا بالمعنى، ولا يمكننا أن نفعل شيئًا أو أن نقول شيئًا إلا واتّخذ اسمًا في التاريخ.»
Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945, pages XIV à XV

(2) يمكن لهذا الصوت أن ينطفئ، وقد لوحظ ذلك في تاريخ أوروبا الحديث. صمت الصوت البشري في أعمال البشر، ذلك هو، إذا صحّ القول، التعريف الجوهري للشرّ.

(3). يعبّر «شكسبير» عن فكرة مماثلة في *Love's Labours Lost* (1588) عندما يقول: «يا لورد بوابيه الطيب، إن جمالي، رغم ضآلته، لا يحتاج إلى تنميق مدحك: فقيمة الجمال كامنة في نظرة الناظر وليس في المزادات الحقيرة التي يقوم بها التجار.» -«عذابات الحب الضائع»، الفصل الثاني، المشهد الأول، الأبيات 16-13.

(4). العالَم إذا ما نُظر إليه في مادّيته «ثقافة»، وهو في زمانيته «تاريخ»، وفي روحانيته «إنسان». عندما كان المسيح يقول بأنه «ابن الإنسان»، ما كان يفعله، في الواقع، هو مطابقة الإنسان والرب على المستوى الروحي.

تصبح سيمفونية إلا من خلال التنظيم الذي يُضفيه عليها الملحّن، ولكن أيضًا من خلال عزفِ الموسيقيّين ومن خلال أُذن المستمع إليها. كل فعلٍ جماليّ بحقّ هو، «مع مراعاة ما يقتضيه اختلاف الحال»، فعلٌ تشاركيّ لا نعرف فيه بالضبط من هو الفنان، وأين المبدع، وإذا كان العمل الفني هذا «الشيء» الموجود أمامنا أو هذا «الانطباع» الذي يختلج فينا[1]. وترجع متعة الفن إلى حد كبير إلى هذا التردّد. وهذا ما يفسر ربما الجزء الثاني من شعار «سقراط»: «اعرف نفسك بنفسك وستعرف الآلهةَ والبشر». لا توجد معرفةٌ بالعالم لا تكون في الوقت نفسه معرفةً بالذات، إذ لا يوجد معنًى لا يكون قبل كل شيء تفكّرًا ذاتيًا: فالجمال يكمن في عينَي الناظر.

هل عرف الإغريقيون مفهوم الجمال هذا؟ يمكن الشك في ذلك. ففي اليونان القديمة، مطابقة الجمال مع الحقيقي والصالح، وهو ترابطٌ بمقولاتٍ عقلية وأخلاقية، تدعو بالأحرى إلى التفكير أنه إذا كان هناك جمالٌ نسبيٌ[2]، وحده «الجمال بحد ذاته» -αύτό τό καλὸν- يمكن اعتباره الجمال الحقيقي[3]. هذا التصوّر كان تصوّر «أفلاطون»، وأكاديميته، والأفلاطونيين الجدد بمجملهم. لم يكن هناك قط سوى السفسطائيين الذين أصرّوا على ذاتيّة الإدراك ولكن فقط بهدف التقليل من أهميتها، سواء كوسيلةٍ للوصول إلى المعرفة، أو كذلك كطريقةٍ للاقتراب من الحقيقة. ولكنْ ما هو مؤكد عندما نفكّر بالجمال هو أننا نجد في العالم الإغريقي علاقةً مذهلة بين العقل وعلم الجمال[4].

هكذا، عندما كان نظر «هسيودوس» تائهًا في تأمل السماء المرصّعة بالنجوم، لم يُذهله في البداية المظهرُ غير العقلاني -وبالتالي الخالي من المعنى- للنجوم المبعثرة في الفضاء المظلم. على العكس، ابتدع «هسيودوس» من الفوضى عالمًا، إذ كان لديه الحدس الشعري بأن كل ما أتى بعد اللحظة الأولى كان أكثر تنظيمًا وترتيبًا من الفوضى، كما أكثر منطقًا وعقلانيةً[5]. ما لفت انتباهَه أوّلًا هو جمال هذا التنظيم وكيف، من خلال تشتت الأضواء

(1). ليس لدينا حق الآن سوى متاحف تجمع أشياء مغفا، نحن الآن بحاجة إلى متاحف تجمع انطباعات.

(2). Platon, *Philèbe*, 51c.

(3). Platon, *Banquet*, 211a-b.

(4). مفهوم الجمال عند الإغريق واسع ويتضمن غالبًا عناصر لا تتناسب مع تصوّرنا الحديث للجمال. يمكن الاطلاع في هذا الصدد على التفاصيل التي قدمها «جان باتوكا» في *L'Art et le temps* [الفن والزمن] الذي ترجمته من اللغة التشيكية «إيريكا أبرامس» Jan Patočka in *L'Art et le temps*, traduit du tchèque par Erika Abrams, Paris, Presses Pocket, 1992, pages 47 à 53.

(5). Hésiode, *Théogonie*, 116.

وانقسام الوهج، كان يكشف أيضًا عن ترتيبٍ معيّن: «نظامٌ متناغم» (κόσμος) هو ليس بالنسبة إليه مجرّد الكون بأسره. ما يكشف عنه هو العلاقة في الفكر البشري بين ما هو جميل وما هو مرتّب. إذ ليس لدى هذا الشاعر فصلٌ بين عالم الجماليات وعالم العقل، بل هناك دوامُ شيءٍ واحد: المعنى. للعالم في انقسامه معنًى واحد هو: الجمال[1]. وللعالم في تشتّته معنى واحد هو: السبب الذي يُفسّر هذا التشتّت[2]. إنّ العين البشرية مثل الشمس التي تسلط الضوء على العالم. النظام المتناغم هو الجميل والمرتّب، أو بالأحرى ما هو بحاجة إلى راعٍ مثل «هسيودوس» على جبله «هيليكون» ليكون «نظامَ تناغمٍ»، كما الأغنية التي تحتاج إلى صوتٍ بشريّ لتسحرنا، أو كما الصلاة التي تحتاج إلى مآسينا الحقيقية للارتقاء إلى ربٍّ مفترض. إنّ رغبتنا في إضفاء معنى على العالم شديدة، وفقًا لـ«يامبليخوس»، لدرجة أن الأفلاطونيين يقولون «إن الأرواح التي كانت في البداية تقودها حركاتٌ غير منظّمة ومعيبة، دخلت في الأجسام لبثّ الترتيب والجمال في كل ما هو تحتها»[3]. ولم يكن «فيتروفيو»، في مؤلّفه عن الهندسة المعمارية، يفصل بين الترتيب والتناغم والتماثل عندما كان يفكر في الجمال[4]. إذا كان الجمال، من هذا المنظور، موجودًا في عين الناظر، فذلك لأنه يتناسب مع معايير العقلانية. كل بحثٍ عن الجمال هو، في الأساس، بحثٌ عن المعنى.

خلال العصور القديمة، كان «شيشرون» يندرج في تقليدٍ راسخ عندما أكّد، في «محادثات توسكولان»، أن «فيدياس» نظر داخل نفسه لإيجاد الأشكال المثالية التي نحتها في الرخام[5]، كونه لم يكن لديه وأمام عينيه

(1). لفت «هيغل» النظر، في لحظة غنائية فلسفية، إلى كيف أنّ عمل كل فنان لا يكمن في أن يقوم بنقل العالم مع كل حوادثه، بل في أن يخلق انسجامًا بين التفرّد التجريبي للأشياء والذاتية الإبداعية للفنان. وهو يلاحظ أيضًا كيف أن هذا الانسجام يمرّ عبر النظرة. وأشار «هيغل» إلى أنّ غياب النظرة في التماثيل الإغريقية هو بعيد عن أن يكون سبب دونيّتها. على العكس، بما أن النظرة تلتفت عادةً نحو العالم الخارجي، فإن غياب النظرة يعني أن المحتوى الحقيقي للفن يكمن في محتواه الروحي، في إعطاء شكلٍ للعالم من خلال النظرة الداخلية للإنسان. انظر تتمة هذه الحجة في مؤلفه: Esthétique, Sculpture, I, 1 et II, 1 et 2, a. L'art est l'écho qui se réverbère dans le monde intérieur.

(2). كيف لا نفكر بـ«باسكال» الذي هتف وهو ينظر إلى هذه السماء المرصعة بالنجوم: «الصمت الأبدي لهذه المساحات اللامتناهية يُخيفني». كان بإمكان هذا الفيلسوف الفرنسي أن يعلن، بالروح نفسها إن جاز التعبير، تفوّق العقل على كل الأبعاد اللامتناهية للكون، مضيفًا: «إن عظمة الإنسان كبيرة في كونه يعلم أنه بائس. الشجرة لا تعلم أنها بائسة. إنه إذًا لمن البائس أن يعرف المرء نفسه بائسًا، ولكنه عظيمٌ من يعرف أنه بائس» (Pensées, éd. Brunschvicg 206 et 397). فالتفكير يصنع عظمة الرجل.

(3). Jamblique, *Traité de l'âme*, IX, 102.

(4). Vitruve, *De l'architecture*, I, 1, 5.

(5). Cicéron, Tusculanes, I, XV, 37، وكذلك في De l'Orateur, II. ونجد فكرة مماثلة، عند «شيشرون»

أيٍّ من نماذج الآلهة التي صنع تماثيلها. وبالتالي يمكننا أن نستخلص من هذا الدرس[1] أنه يجب إلقاء نظرة إلى داخلنا لنجد المثاليّة. إن هذه الطريقة في رؤية الإنسان كـ«نموذج داخلي» لما هو جميل هي، على الأرجح، السلف البعيد لحكمة البداية. فأعتبار الإنسان نموذجًا داخليًا للجمال «يعني» أنه يجب الالتفات إليه لاكتشاف معنًى للعالم. ومن المفارقات أنّ هذا السياسي الروماني العظيم كان يجد في ثنايا حلّته الأرجوانية بساطة الراعي الجاهل.

رغم أن «شيشرون» كان عالمًا كبيرًا باللغة اليونانية، إلّا أنه كان أكثر بلاغةً باللغة اللاتينية. عندما كان الإغريق يتكلمون عن الجمال، كانوا يستخدمون كلمة καλὸν (جمال). وقد اختار «شيشرون» الكلمة اللاتينية pulchritudo (جمال) للتعبير عن الكلمة اليونانية، والصفة pulcher (جميل)، اللتين اعتبرهما أفضل من المصطلحات bellus (ظريف)، و elegans (حَسَن)، و venustus (جذّاب) للتعبير عن الدلالة العقلانية للمقابل اليوناني. بيد أنه، من خلال هذا الاختيار، قد أضاف صبغة ذاتية، مبتعدًا بشكلٍ طفيف عن معنى المصطلح اليوناني المرتبط بالعقلانية ومُضفيًا عليه صبغة جديدة أكثر ذاتيّة. وهذا ما يحدث أحيانًا عندما يريد تلميذٌ ما تلخيص كلمات معلمه، فيقوم بتغيير معناها. فتلاميذ «هيراقليطس»، على سبيل المثال، كانوا يريدون تعزيز حكمة فيلسوف «إفسوس» التي تقول إن المرء لا يستطيع أن يستحمّ مرتين في النهر نفسه، فأكّدوا أنه لا يستطيع حتى أن يستحمّ به مرة واحدة. وهكذا، وضعوا قولًا مأثورًا إيليًّا ابتداءً من فكرة تتمحور حول الصيرورة، وحوّلوا وحي تحوّل الأشياء إلى مرساةٍ للسكون الأبدي للعالم. كما نرى، على المعلم الحقيقي أن يَحذر من تلاميذه، بقدر ما على المعلم الأصلي ألّا يصنع سوى معلمين آخرين. إنه في الواقع لمن غير المنطقي أن يترك المعلمُ وراءه مدارس مليئة.

رغم مهارة «شيشرون» في ترجمة τό καλὸν (الجمال) بـ pulchritudo (جمال)، إلّا أنه اصطدم بمشكلة نموذجية في الترجمة. ففي الواقع، مهما حاول المترجم، وحتى لو اقترح مقابلات، لن يستطيع أن يأخذ معه الاستعمال كما لن يستطيع أن ينقل تاريخ الكلمة التي يترجمها. فمعنى الكلمة ليس تعريفها بقدر ما هو استعمالها الصحيح

أيضًا في Des termes extrêmes, IV, 34. وهذا التقليد يعود إلى «أفلوطين»، انظر Ennéades, V, 8.

(1). لنلحظ هنا مباشرة اتجاهي النظرة: نظرة خارجية ترى العالم ونظرة داخلية تدركه. وقد أكّد أرسطو: «كل الناس يرغبون طبعًا في المعرفة. والدليل على ذلك هو اللذة التي تخلقها الأحاسيس إذ إنها، حتى خارج إطار فائدتها، تعجبنا بنفسها، ولا سيما الأحاسيس البصرية» (Métaphysique, 980 a 21-23). وهو بذلك قد وضع فرقًا بين المعرفة المحسوسة والمعرفة المدرَكة، بين المعرفة «التي تأتي» من النظرة وتلك التي «هي» نظرة (θεωρία).

في اللغة. بيد أنّ هذا الاستعمال لا يصمد في وجه النقل اللساني. كل ما كانت كلمة καλὸν تحمل في طياتها في اللغة اليونانية -اللذة المتغيّرة لبعد ظهر يوم خريفي في «السيكلادس»، مداعبات «عوليس» الخفية على بشرة الحورية «كاليبسو»، وصولًا إلى النظرة المتأثرة لـ«ألكيبيادس» تجاه «سقراط» الشهواني- لم يكن بإمكان اللغة اللاتينية أن تنقله كله. بالطبع استطاعت اللاتينية إعطاء دلالة تقريبية من خلال إظهار الفلل الفاخرة في «بايايا»، ولكن ليالي «إينياس» و«لافينيا» كانت أقل بريقًا من ليالي «باريس» و«هيلين»، وكان أنين «ديدون» يصطبغ بكآبة شاحبة أكثر من تنهّدات «نوزيكا». إذ هنا تكمن المسألة: تحمل الكلمة بصحبتها مجموعةً من الصور والمراجع الثقافية، وطريقة لفظها، وطريقتها الخاصة في الانسلال في الجملة كانسلال امرأة في ثوب يجعلها «تعني هذا أو ذاك»، أو يجعلها «لا تقول» شيئًا من ذلك بكل بساطة. كل هذه الأشياء -وهي في الواقع «حياة» اللغة نفسها- لا تُنقل من لغةٍ إلى أخرى إلّا عن طريق المماثلة -ومن المعروف أن المقارنة ليست منطقًا. أما عن تاريخ الكلمة، فمن الممكن أن يكون أصلها كما تكوينها، واستعمالها، ليس في الكلام المنطوق بل من خلال النصوص والكتّاب والتقاليد الأدبية. فمعنى الكلمة لا ينفصل عن الناطق بها: كل قلب أحب يعرف جيدًا هذه الحقيقة الأبدية. النفوس الباردة دائمة الصمت.

نظرية التكافؤ معروفة في الترجمة. واستعمال مصطلح «تكافؤ» لتفسير ما يحدث في عملية الترجمة هو، من ناحية أخرى، قديم جدًا. فالأب «ديفونتان»، على سبيل الذكر لا الحصر، كان يتكلم عن «التكافؤ» في القرن الثامن عشر[1]، وهو يُذكّر بشكل دوري في تاريخ الترجمات[2]. بيد أنه يرتبط اليوم بشكل خاص باسم «يوجين نايدا» الذي ميّز بين نوعين من التكافؤ في الترجمة هما: التكافؤ الشكلي الذي يركّز على الرسالة نفسها، على شكلها ومحتواها، والتكافؤ الديناميكي حيث التركيز يكون على التأثير[3]. وقد تمّ تقسيم هذين النوعين فيما بعد بطرق مختلفة[4].

(1). Pierre Desfontaines, *Observations sur quelques ouvrages nouveaux*, Avignon, Pierre Girou, 1744, tome 1, p. 224

(2). للاقتناع بذلك انظر للمدخل «équivalences» في J. Delisle, *La Traduction en citations*, Ottawa, PUO, 2007

(3). E. Nida, *Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964, p. 159 sqq

(4). تكلمت «س. باسنيت» عن التكافؤات النحوية والدلالية والبراغماتية. وقد أضاف «ج. توري» مفهوم «درجة» التكافؤ. واهتم «أرنتز» بجانبه النوعي والكمي، في حين درس آخرون التكافؤات بحسب نوع النص («فرمير»)، وبحسب التأثير («نيومن»)، وبحسب العلاقة الثقافية («نيرنخانا»، «هيرمنز»)، إلخ.

بيد أنه كان من المحق قولُ إن مفهوم التكافؤ كان فكرة شاملة، مبهمة كمفهوم الأمانة[1]. غالبًا ما حدّد التكافؤُ ماهيةَ الترجمة، والترجمةُ بدورها حدّدت ما هو التكافؤ، في دائرية تفكيرٍ تُسبّب الدوار[2]. ومفهوم التكافؤ في الترجمة لا يأخذ بالتحديد بعين الاعتبار واقع أن الجمال يكمن في عيني الناظر. فالتكافؤ يتناول علاقة النصوص ببعضها البعض، وليس علاقة المترجم بالنصوص. ولكن لهذه العلاقة نفسها أهمية إذ من خلالها يُبصر المعنى النور. فالإنسان معبد الروح، أي من خلاله يظهر المعنى، ومن خلاله يتجسد الفعل أو، إذا صحّ القول، يصبح المعنى كلمة ويصبح جزءًا من نص. بواسطة التكافؤات وحدها، حتى الآلة يمكنها أن تترجم نصوصًا. ولكن ما تفتقر إليه الآلة هو علاقةُ دلالةٍ مع ما عليها أن تترجمه. وغياب هذه العلاقة هو في أصل أخطائها في الترجمة، في حين أنّ غناها هو السبب وراء النجاحات الرائعة لبعض المترجمين. إذا كان التكافؤ يهدف إلى علاقة النصوص فيما بينها، فإن علاقة المماثلة تدرس علاقة المترجم مع النص المترجَم. من أجل توضيح هذه الفكرة بشكل أفضل لنعُد إلى «شيشرون».

لكي يتم اختيار pulchritudo (جمال) ككلمة تترجم καλòν، كان على الكاتب الروماني أن يعتبر أن هناك مماثلة بين الكلمتين. أين كانت إذًا؟ في البداية من الضروري أن يكون هناك في كل مماثلة حدّ وسط يُسمّى «متعدٍ»[3]. وبالتالي، ما هو الحدّ المتعدي المحتمل بين pulchritudo و τo καλòν؟ لا يمكنه أن يكون الشيء المعني، إذ يمكن لهذا الأخير أن يتغيّر ولعلاقة المماثلة أن تظل مع ذلك قائمة. بالفعل يمكن أن يقال عن أشياء مختلفة أنها جميلة دون أن يؤثر ذلك في علاقة المماثلة بين المصطلحين pulchritudo وτo καλòν. كما لا يمكنه أن يكون الدلالة بحد ذاتها إذ، كما رأينا سابقًا، هناك فارق بسيط في المعنى بين الكلمتين. هل هو الاستعمال إذًا؟ لا يمكن أن يكون الاستعمال في اللغة، إذا ما كنا أمام نظامين لُغويّين مختلفين. هل هو تاريخ هاتين الكلمتين؟ كل شيء يفرّقهما، من أصلهما إلى الجمالية الخاصة بالإغريق والرومان. ما هو إذًا؟ إذا لم يكن يأتي من الشيء المعني أو من الدلالة، ولا من الاستعمال، ولا

(1). هذا هو بالتحديد رأي «هنري ميشونيك» في *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 28

(2). A. Pym, *Translation and Text Transfert*, Francfort, Peter Lang, 1992, p. 37

(3). لنأخذ مثالاً على ذلك: إذا قلنا: A هو سلف لـ B وB سلف لـ C، فهذا يعني أن A سلف لـ C. ولكي تكون النتيجة دقيقة، من الضروري وجود «حدّ متعدٍّ» يمثله B هنا. وبالتالي لا قيمة للمماثلة إلا من خلال العلاقات المتعدية. انظر B. Russell, *Introduction to Mathematical Philosophy*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1919, le chapitre 4 (pages 32 à 35)

من التاريخ، يجب أن تأتي علاقة المماثلة من ذلك الذي من خلاله يوجد الشيء المعني والدلالة إنه: المترجم. هذا هو حدّنا الوسط، هذا هو المتعدي الخاص بنا. ليكون pulchritudo مماثلًا لـτο καλὸν، توجّب وجود مترجم -وهو بالتحديد «شيشرون» هنا- ويكون بإمكانه، من خلال قضاياه الخاصة وثقافته الخاصة، أن يحدّد وجود مماثلة بينهما، وهي لا قيمة لها سوى بقيمة التفكير الذي أوصل المترجم إلى هذا التحديد[1]. عندما ترجم «شيشرون» τo καλὸν بـ pulchritudo، أظهر بوضوح أنّ «الجمال يكمن في عينَي الناظر». فهو الذي وضع حدود المماثلة. ومن خلاله، ارتبطت هاتان الكلمتان في تاريخ الجماليات، كما في تاريخ الترجمة[2].

ما يوضّحه اختيار «شيشرون» في الترجمة هو أنه لا يوجد تكافؤ طبيعي بين اللغات، بل مجرد علاقات مماثلة مبنية على الوظيفة المتعدية لهذه الشخصية الوسيطة، أي المترجم. وتكمن مشكلة التفكير في الترجمة الذي يستند على مفهوم التكافؤ في وضع نقطة الإطالة على الكلمة -على التقابل المعجمي- في حين أنّ المماثلة تشدّد بدلًا من ذلك على المعنى الذي يعتمد تحديده بالكامل على المترجم. وبالتالي، يجب التفكير بالمترجم على أنه مكان المعنى. فمن نواحٍ عدة، فهم الترجمة يعني الرؤية من خلال عيني المترجم، وإدراك مدى النظر.

في كل علاقةٍ مماثلةٍ، التجربة هي المعنية بالأمر، إذ إنّ كل أسلوب تماثليّ ينطوي على افتراضٍ مُسبق ليس له أساس منطقيّ وإنما تجريبيّ. لذلك، عندما نقول على سبيل المثال إنّ كلّ البشر ميتون، لا صحة لهذا التأكيد إلا إذا اعتبرنا أن البشر الذين لا نعرفهم متشابهون من كل النواحي مع الذين نعرفهم، ويجب بالتالي أن يكونوا هم أيضًا ميتين. دون هذا الافتراض المسبق المنبثق عن التجربة، لا يمكن لأسلوبٍ تماثليّ أن يكون صالحًا[3]. وهكذا، إن فهم كيف يمكن لكلمة pulchritudo، بالنسبة

(1). هذه هي الطريقة التي يتم بها وضع القواميس ثنائية اللغة، وهي قواميس العلاقات التماثلية التي كرّستها ممارسة الترجمة. ويرجع جزء كبير من تاريخ الترجمات بوصفها ممارسة إلى تاريخ العلاقات التماثلية بين الكلمات. كما أن الترميز يعمل أيضًا من خلال العلاقات التماثلية. فالرسالة المرمّزة تنشئ علاقةً تماثلية بين مصطلحاتٍ لا علاقة مسبقة فيما بينها، سواء من خلال الاستعمال أو التاريخ، حيث يقوم الذي يرمّز هنا بدور الحدّ المتعدّي. لفهم رسالةٍ مرمّزة، هناك حاجة لمفتاح: هنا المفتاح هو المرمّز نفسه. ونلاحظ أخيرًا أنه يمكن لأشياء أن تكون متماثلة دون أن يكون لديها التعريف نفسه. انظر في هذا الصدد ما قاله «ويليام الألفيرني» في *De Trinitate*, 7، وانظر التمييز الدقيق لدى «توماس الأكويني» في *Somme théologique*, I, q. 4, a 3.

(2). نرى مما سبق أن كل عمليةٍ مماثلةٍ تنطوي على افتراضٍ مُسبق ليس له أساس منطقيّ، بل «أساس تجريبي». ويجب بناء تاريخ الترجمات على الافتراضات التجريبية لأساس المماثلات.

(3). انظر Philodème de Gadara, *De signis*, II, 25. ويذهب أيضًا في هذا الاتجاه نفسه الرابط الذي يضعه «لوك» (*Essais sur l'entendement humain*, IV, 16) و«لايبنيتز» (*Nouveaux essais sur*

لـ«شيشرون»، أن تترجم το καλὸν، تعني محاولة تحديث التجربة التي خاضها مع الجمال. وهذا يعني إجراء بحثٍ تاريخيٍ عن الجماليات القديمة في العصر الروماني، في نهاية الجمهورية، وفهم تأثير الثقافة الإغريقية على الثقافة اللاتينية، وربما التعرف أيضًا على الفنون السائدة في ذلك العصر، إذ إن تقدم فنٍّ ما على فنٍّ آخر يؤثر بالضرورة في طريقة إدراك الجمال[1]. ويهدف تاريخ الترجمات إلى تحديث هذه الأسس التجريبية المختلفة للنصوص المترجمة. فـ«شيشرون» المترجم هو نتاج هذا التاريخ. ومن ثَمَّ، فإنّ خياراته في الترجمة لا علاقة لها في البداية بتحليل النص، فهي موسومة أيضًا بتجربة شخصية متجذِّرة تاريخيًا، وهي تجربة شخصية تحمل معنى تنقله الترجمة معها منذ ذلك الحين. فالجمال يكمن بالفعل في عينَي الناظر.

يُخبرنا «أولوس غيليوس»، في مقطعٍ من مؤلَّفه «ليالٍ أثينية»[2]، أنه ذات مساء في أثينا، في منزل الفيلسوف «تـوروس»، كان أحدهم يقرأ «المأدبة» لـ«أفلاطون». بعد قراءة أحد المقاطع، سخر أحد الإغريقيين الحاضرين من الطالب الروماني الشاب قائلًا له: «أعليك أن تقتبس من أعمال خطبائك جملة بهذا التعقيد والتناغم؟» مست هذه الملاحظة «أولوس غيليوس» في الصميم ولكنه لم يكن يشكّ بقدرته على نقل أناقة تعابير الفترة الإغريقية إلى اللاتينية، فباشر بالعمل على ذلك. ويكشف لنا طريقته في الترجمة قائلًا: «حاولتُ لا أن أنافس الجمال الرائع لأسلوبه فقط بل أن أعيد رسم الخطوط والظلال *-sed lineas umbrasque facere*»[3]. «الخطوط والظلال»، تعبير رائع للحديث عن الترجمة! ولكن الخطوط والظلال، بالضبط، ترتبط دائمًا بالذي يرسمها وبموقع الذي يدركها. لم يكن «أولوس غيليوس» يدّعي إعادة كتابة النص الأفلاطوني، أو نسخه، بل إعادة رسمه بكل بساطة، وإيجاد طرقه الأساسية بحيث لا تكون النتيجة

---

l'entendement humain, IV, 16, 12) بين المماثلة ومفهوم الاحتمال.

(1). « [...]: ليس لتطورات الشكل الداخلية، بشكل عام، طابعٌ روحي فحسب، بل إنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا، بشكل خاص، بتاريخ الفن بوصفه تاريخ التعبير. فعندما يتحول أسلوب منحوتات الـ«بارثينون» إلى أسلوب مذبح «بيرغامون»، فمن المؤكد أنها ليست عملية داخلية بحتة: فقد حدثت تحولات غريبة جدًا وفي غاية الأهمية على مستوى محتوى «الحساسية الإنسانية».» H. Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art* الذي ترجمه R. Rochlitz, Paris, Flammarion, 1997, p. 37. نحن نشدد على هذه الفكرة. يمكن وضع تاريخٍ للفن يتمحور لا على التسلسل الزمني للفترات الجمالية، بل «على المكانة» التي كان يحتلها فنٌّ ما «في فترة معينة من الزمن»: مكانة الموسيقى، والنحت، والمسرح، إلخ. وبهذه الطريقة، لا شيء قد يمنعنا من تصوّر تاريخٍ للترجمات أو حتى تاريخ للإنسانية انطلاقًا من حسناتها أو من عيوبها.

(2). انظر في هذا الصدد Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques*, XVII, xx.

(3). نحن نشدد على هذه الفكرة.

في اللغة متكافئة، الأمر الذي قد يشدّد على العلاقة بين النصّين، بل إيجاد «مماثلة»، أي أن الأثر البلاغي -وهو فوق ذلك موضوع المناقشات- يبقى هو نفسه. علاوة على ذلك، لم يُشكّك الفيلسوف الإغريقي بقدرة اللغة اللاتينية على التعبير عن «المحتوى الموضوعي» اللغوي نفسه، بل بقدرة طريقة التعبير عنه باللاتينية على تحقيق العلم البلاغي والتناغم الأسلوبي للغة الإغريقية.

إنّ موضوع هذا النقاش الأثيني الذي دار منذ حوالي ألفي عام هو بالتحديد مكان المماثلة في الترجمة، حيث ما يهمّ حقًّا هو موقع المترجم، و«نظرته» التي يلقيها على النص[1]. حتى الفعل الذي استعمله الكاتب اللاتيني لاحقًا للتحدث عن أعماله في الترجمة يسلّط الضوء على هذه النظرة. كان بإمكانه أن يستعمل فعل vertere (غيّر) كما فعل في الواقع «شيشرون» في عدد من دراساته[2]، وهي كلمة تتضمن شيئًا من التغيّر والتحوّل[3]. ولكنه فضّل فعل effingere[4] الذي، بمعناه الأصلي، يعني في الحقيقة «إعادة إنتاج»، ولكن في وسيط آخر. هكذا يُمكن التكلم عن نقل الطبيعة في الرسم أو عبر النحت.

المهم هنا، كما نرى، هو موهبةُ ذلك الذي ينقل ولكن مستخدمًا مادة أخرى لكي يصوّر ليس شكلًا فحسب (وهو شكل في الأساس لا يمكن أن يكون إلّا مختلفًا بسبب الانتقال من وسيطٍ إلى آخر)، بل على الأخص، ربما، «تأثيرًا». هناك في إعادة الإنتاج المقصودة بفعل effingere، مثل أي فن، تغيّر خاص في التأثير وفي الانطباع البلاغي على المُشاهد أو حتى، في الحالة التي تهمّنا، على القارئ. وليس من قبيل الصدفة أن يظهر الـ effictio (وصف)، وهو اسم شبيه، كأنه فن تصوير شخص ما من خلال تقليده بالكلمات والصوت والحركات، وليس من قبيل الصدفة أن يكون، عند الرومان، شكلًا من أشكال البلاغة[5].

---

(1). يمكننا حتى القول لن جزءًا كبيرًا من تعليم الفتيان الشرفاء الرومان كان يهدف إلى شحذ هذه النظرة. ليكن «شيشرون» مرة أخرى دليلنا: انظر *Brutus*, XCI. ولم تكن النساء نفسهن محرومات من التعليم وكان بإمكانهن أن يكنّ متضلعات في الآداب اليونانية واللاتينية كما يشهد «سالوست» على ذلك *Catilina*, 25, 2.

(2). Cicéron, *Tusculanes*, II, 26, *Fins des biens et des maux*, I, 7, *Académiques*, I, 26

(3). انظر Virgile, *Énéide*, 9, 646 : « *Forma tum uertitur oris antiquum in Buten* - وعندها أخذ وجهه ملامح «بوتيس» العجوز».

(4). تشتق الكلمة الفرنسية effigie من الاسم *effigies* وهو يعني أيضًا عند الرومان الطيف والشبح والظل. انظر Ovide, *Métamorphoses*, 14, 358.

(5). Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, IV, 63

يوجد هنا تتابعٌ، استمراريةٌ ذاتية للمعنى الذي يقع، من نواحٍ عدة، على كتفي ذلك الذي ينقل، على الموهبة المتعدية لمن يتوصل إلى رسم الخطوط والظلال. المترجم هو ذلك الذي يعرف تصوير النص، ويعرف التعبير بالكتابة عن نظرة، نظرته المختلطة أحيانًا بالخطوط والظلال.

ما أراد «أولوس غيليوس» نقله بقبوله التحدي عند «توروس» كان الأناقة والإيقاع والانسجام في النص الأصلي. أما محتوى النص، فلم يؤتَ، من جهته، على ذكره قط. أليس هذا رائعًا؟ ولماذا لم يذكره؟ ذلك لأنّ محتوى النص، في نظر القدماء، كان لا ينفصل عن صفاته الشكلية. فالاثنان يسيران يدًا بيد. وهكذا قرأ «بروتاغوراس» دراسته حول الآلهة في منزل «يوربيديس»[1]، وتكبّد «بارمينيدس الإيلي» عناء تحويل مفاهيمه الميتافيزيقية إلى قصيدة. أن لا يكتب «سقراط» شيئًا يعني دون شك أنه كان يأبى أن يُضحّي بمحتوى الخطاب في سبيل صفات النص الجمالية، وأنه كان يرفض أن يُملى عليه تدفقُ الكلمات الحرّ من خلال شيءٍ آخر غير منطق الاستنتاجات والدقة المرتجلة للتساؤل الفلسفي[2]. عند نقل ما ينتمي إلى الكلام كتابةً، يروق لأمير الحكماء أن يكتبه على الماء أو حتى أن ينشر بالحبر والريشة أفكارًا لم يكن بمقدورها أن تنمو في سمادٍ مكوّن من الزنجفر والزبرقون[3].

أما «أولوس غيليوس»، من جهته، فلم يحتر كثيرًا، إذ ترجم النص الأفلاطوني بهدف أن يتماسك المحتوى والشكل جيدًا رغم الانتقال من اللغة اليونانية إلى اللغة اللاتينية. وهذه الإرادة يمكن فهمها في عالَمٍ لا تبرز فيه صفات اللغة التعبيرية من اللغة نفسها وإنما أولًا من إدراك الجماليات، ومن فكرةٍ عن الفن مكوّنة من نسبٍ وتوازن وإيقاع، ومن صفاتٍ موضوعية تعرف كيف تقاوم تغيّر اللغة، مثلما كان من الممكن نقل مبادئ فن العمارة إلى الحجر أو الرخام، دون أن يسبب ذلك تغيّرًا في هذه القوانين.

---

(1). Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, IX, 54

(2). وهنا أيضًا قد تكثر الأمثلة، إذ يذهب «إيسقراط» في الاتجاه نفسه في *Philippe*, XXV, 7. وفقًا لـ«ديوجانس اللايرتي»، لم يؤلف الأكاديمي «أركسيلاوس البيتاني» هو أيضًا أي كتاب، إذ كان يعلّق حكمه في كل شيء (*Vies et doctrines*, IV, 32). أما فيما يتعلق بالرابط بين أسلوب الكتابة والمحتوى نفسه، سنرى، عند «ديوجانس اللايرتي» كذلك، تنوع الأسلوب الذي استعمله «هرقليطس البنطسي» الذي كتب حتى في النوع الهزلي حين أراد أن يناقش اللذات (المرجع نفسه، V, 88). أما «خريسيبوس الرواقي» فينسب إليه التقليد 162 رسالة لم يبق منها سوى أجزاء، وعلى الرغم من ذلك يمكن إدراك فكره من خلالها. وهذا يدل على أنه ليس على العديد من المعاصرين أن ييأسوا من نيل مجدهم بعد وفاتهم إذا وصلت أعمالهم مجزأة إلى الأجيال القادمة.

(3). Platon, *Phèdre*, 276d. قام «دريدا» بتطوير أفكاره حول «الوجود» ابتداءً من مرافعة «سقراط» ضد الكتابة في سرد أسطورة «توث». انظر في هذا الصدد *Phèdre* 274b-278a.

هيمنة الجماليات العقلانية هذه، حيث يتجاوب المحتوى والشكل بتناغم فيما بينهما، تفسر أيضًا سبب اعتبار الترجمة، عند اللاتينيين، تمرينًا، ذلك لأنها لم تكن في البداية، كما في أيامنا هذه، علم التواصل، وإنما بالأحرى تدريبًا بلاغيًا خاصًا[1]. وإذا كان الجمال هنا في عيني الناظر، فبقدر ما تكون هذه العين متعلّمة تكون متدرّبة على الجماليات. ويظهر ذلك من خلال هذه الملاحظات العديدة في «الليالي الأثينية» حول الأسلوب المتقن للمؤلفين، من «بلوتارخ» إلى «شيشرون»، ومن ثَمّ إلى «سالوست».

نجد لهذا الرابط بين الشكل والمعنى مثالًا عند القدامى في تأريخ بعثة أثينا إلى روما، وهي بعثة أرسلت لجباية الغرامة من أجل تدمير «أوروبوس». وبالفعل، أرسل إلى المدينة الخالدة ثلاثة فلاسفة هم «كارنياديس» و«ديوجانس الرواقي» و«كريتولاوس المشائي»، ورغم وجود مترجم فوري معهم إلّا أنّ كلّ واحدٍ منهم أصرّ على عرض الوقائع باللغة اليونانية بأسلوبه البلاغي الخاص به. وهذا دليل على أنه كان من المستحيل بالنسبة لهم الفصل بين الوقائع وطريقة عرضها، ولا سيما بالنسبة لـ«كارنياديس» الذي ألقى خطابين أخافا إلى أقصى درجة «كاتو الأكبر»[2].

بشكلٍ عام، إن المكانة الأساسية التي تحتلها الفصاحة في الثقافة الأدبية للعصور القديمة تشهد كفاية لصالح هذه الروابط بين المحتوى والشكل. بالإضافة إلى ذلك، كان جزءٌ كبيرٌ من التعليم القديم مدينًا لفن البلاغة[3]. ويُفسّر ذلك أيضًا من خلال ممارسة القراءة بصوتٍ عالٍ في اليونان: إذ أنشأت هذه الممارسة بشكل طبيعي رابطَ استمراريةٍ بين الكلام والكتاب، وهو رابط استمرارية وَجد في إتقان البلاغة مقولتَه الرئيسة. «الثقافة الهلّينية هي، قبل كل شيء، ثقافة خطابة تشكل المحاضرةُ العامة جنسه الأدبيَ النموذجيَ»[4]. وبقدر ما هو من الضروري الحفاظ على انتباه القارئ

---

(1). يتميّز هذا التمرين على البلاغة، من وجهة نظرٍ مفهومية، بالعلاقات بين الفصاحة والفلسفة بشكل خاص، ومن وجهة نظر أسلوبية بال *dignitas* (الوقار) والـ *gravitas* (الرزانة) وذلك نظرًا للأصل الديني المرتبط بوظيفة الـ *orator* (الخطيب). انظر A. Michel, *Rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron*, Paris, PUF, 1960, pages 6 à 9. هذا الامتياز تجاه الوقار والرزانة يفسر، على الأقل جزئيًا، اختيار الأعمال التي يُراد ترجمتها والانحياز الجمالي الذي أعطي للترجمات.

(2). Aulu-Gelle, *op. cit*, VII, xiv

(3). إن البلاغة بمثابتها «فن الإقناع» ثابتة في الحضارة القديمة. بالإضافة إلى ذلك، لا يُعرّف عصر النهضة إلا من خلال العودة إلى نصوصٍ معيّنة، بل كذلك من خلال عودة فنّ البلاغة، الذي يتطلب ممارسةً للترجمة مطابقة لهذه المكانة الجديدة التي يحتلّها فنّ الإقناع. انظر George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1999, pages 13 à 15

(4). H. I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1948 ; rééd. coll

المُشاهد، فإنه من الطبيعي ربط محتوى العرض بفنّ التأثير. ولكن، مع الانتقال من الثقافة الإغريقية إلى الثقافة الرومانية وهيمنة اللغة اللاتينية في الغرب، من وجهة نظرٍ سياسية على الأقل، وَجد رابطُ الاستمرارية بين الكلام والكتاب نفسه مضطرًا للّجوء إلى الترجمة، ذلك أنّ أغلبية النماذج البلاغية والأعمال المنجزة قد أُلّفت باللغة اليونانية.

وهكذا أصبحت الترجمة، عمليًا، أحد التمارين التربوية الأساسية لاكتساب الفصاحة وإتقان فن البلاغة. ودون ادّعاء أن الترجمة كانت نوعًا بلاغيًا في الثقافة الرومانية، إلا أنها على الأقل احتلّت مكانةً لم تكتسبها على الأغلب قط في أيّ ثقافة أخرى، لأنّ ما ميّز الغرب من الناحية التعليمية كان بالتحديد دور الترجمة كتمرينٍ لاكتساب فن البلاغة والأفكار الفلسفية[1]. ولكن، كما تهدف نهاية التعليم إلى استقلالية الفرد وتكوين نظرة مبتكرة على العالم، كان تمرين الترجمة في روما يهدف، من خلال النقل اللغوي، إلى إتمام فصاحة ذلك الذي، من خلالها، كان يهدف إلى تحسين ذاته[2]. ونلاحظ أنّ الغاية هي الفرد وليس النص بحد ذاته، وعلى أي حال إن كان النص هو الغاية فقد كان ذلك بقدر ما كان هذا الأخير يعيد نقل الخطوط والظلال التي يريدها الفرد: «كان يرسم الخطوط والظلال».

أصبح الرجل الذي كان يتكوّن من خلال الترجمة، أكثر من أي وقت مضى، الشخصية الانتقالية التي تكلّمنا عنها سابقًا، ذلك الذي كانت نظرته تسمح للمعنى بإبصار النور. ومثال ترجمة «شيشرون» لـ καλὸν خير دليل على ذلك. فهو يؤكد، بالإضافة إلى ذلك، أن الغاية من التعليم هو دائمًا جعل الجمال في عيني الناظر أو، بتعبير أفضل، جعل غاية التعليم حيث ينتهي مسار عيننا. إذ يُبنى الإنسان بما يتناسب مع مدى نظره، ومعرفة شخص في أعماقه يقوم على التحديق في عينيه أقل مما يقوم على معرفة ما الذي يتأمله.

في أيامنا هذه، فقدت الترجمة أهليّتها، بحيث إن الحديث لم يعد عن

Points n ,57 °tome I ,p293 .

(1). إنا لم نجد نظريات للترجمة، بالمعنى الحصري، في العصور القديمة، باستثناء بعض الاعتبارات المنهجية، فذلك لأنّ معظم ما كان بإمكان القدماء أن يقولونه حول الترجمة كان موجودًا في أعمال التأمل في البلاغة.

(2). هذا التحسين الذاتي هو نوعًا ما ختم الفكر التعليمي الروماني. فهذا التحسين، بالنسبة للبعض، يُحقّق من خلال البلاغة نفسها، كما عند «شيشرون» أو «كينتيليان»، في حين يعتبر آخرون أنه ثمرة التمرين الفلسفي، كما نراه عند «سينيكا». انظر في هذا الصدد نص «ج. ل. غارسيا-غاريدو» في Jean Houssaye, *Premiers pédagogues : de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, ESF éditeurs, 2002, *speciatim* pages 66 .à 69. Pour Sénèque : *Lettres à Lucilius*, lettre 88 *in extenso* ; aussi *De la colère*, II, 17 et 21

التكوين «من خلال» الترجمة وإنما عن التكوين «في» الترجمة. ومن خلال تلاعبٍ غريب بوجهات النظر، لم يعُد تاريخ الترجمة يختلط بتاريخ تعليم الفكر والنظرة التي يلقيها الإنسان على العالم. لقد باتت الترجمة تمرينًا عمليًا، تتأمّلها نظرياتُ الترجمة، في أحسن الأحوال، من منظورٍ منهجيّ، وتُدرج أحيانًا هذه المناهج في نظرة تاريخية شاملة، أو تتلاشى، في أسوأ الأحوال، في استعاراتٍ ورموزٍ وخرافاتِ نظرياتٍ أدبية مريّشة وعلى الموضة، ومتماسكة بقدر تماسك هؤلاء الذين يحملونها.

لذلك، يمكن التساؤل حول ما إذا كان هناك، بالرغبة في فهم الترجمة بموضوعية، خلطٌ في المصطلحات، ورغبةٌ في تحويل نشاطٍ بلاغي إلى أمرٍ جدليّ. فالترجمة، إذا ما عدنا إلى معناها الأولي في الغرب، لا تُقابل بين ما هو متعلق بالإحساس (kath'aisthesin) وما له علاقة بالعقل (katà noesi)[1]. فهي، على العكس، ذلك النشاط البلاغي والتركيبي الذي يسمح بالتعبير، في الوقت نفسه، عن خصائص الذوق وعن خصائص الفكر. فما كان في قلب الممارسة القديمة للترجمة لم يكن العلاقة بين النصوص بقدر ما كان «العلاقة بين النظرة والنص»، وهي علاقة ينبثق منها معنى هو، مذ ذاك، «ثقافة»[2].

لم تكن الحدود الثقافية بين الحضارتين اليونانية والرومانية بتاتًا، في بادئ الأمر، حاجزًا لغويًا. فقد كان العالم القديم في البداية تراثًا من القيم. وكان البربري قبل كل شيء ذلك الذي لا يُشارك هذه القيم[3]. هكذا، كان بإمكان «إيسقراط» تأكيد أننا «نُطلق اسم يونانيين على أولئك الذين يُساهمون في تعليمنا وليس أولئك الذين لديهم أصولنا نفسها»[4].

بالإضافة إلى ذلك، إحدى السمات المهيمنة في الثقافة الغربية، بدءًا من الحضارة الرومانية، كانت دائمًا دراسة لغةٍ إضافية[5] وأعمالٍ معيارية

---

(1). مقابلة يمكن أن يلخصها هذا التفرّع الثنائي بين الحرف والفكر.

(2). هذا الرابط بين نظرة ونص، لأنه فردي، ليس بإمكانه أن يكون موضع نظرية لأنه لا يوجد نظامٌ للفرد الواحد. إن استحالة وضع نظرية عما هو فردي هو في الواقع في صميم فلسفةٍ كفلسفة «كيركيغور». فبالنسبة لهذا المفكر الدانماركي، لن نتمكن أبدًا من تخطي نظرة الفرد التي لا يمكنها، هي نفسها، أن تكون موضع تأملٍ أو توليفٍ نظريّ.

(3). «وهكذا كانت العصور القديمة تضع كل ما لم يكن يشارك في الثقافة الإغريقية (ثم اليونانية-الرومانية) تحت اسم واحد: البرابرة. ثم استعملت الحضارة الغربية مصطلح وحشي للدلالة على المعنى نفسه. بيد أن وراء هذين النعتين يختبئ حكم واحد: من المرجح أن كلمة بربري تشير اشتقاقيًا إلى الارتباك وعدم وضوح زقزقة العصافير، التي يقابلهما القيمة المعبرة للغة البشرية». (Claude Lévi-Strauss, Race et histoire, Paris, Gallimard, 1987, p. 11)

(4). Isocrate, Panégyrique, 380

(5). في هذا الصدد، يستخدم «هوراس» عبارة *utriusque linguae*، انظر *Odes*, III, 8, 5. وفي نهاية مؤلفه

حيث كانت الترجمة تقوم بدور الرابط التوليفي والتمرين البلاغي والممارسة التربوية، التي لم تكن تهدف في الحقيقة إلى إنتاج نص بل أكثر من ذلك إلى إنتاج إنسان، إنسانٍ «نزيه وحكيم» (vir bonus et prudens) وفقًا لتعبير «هوراس»[1]. وقد صُنع هذا الإنسان من خلال الاتصال بالآخرين. ونرى، من هذا المنظور، أنّ المعنى الأول للنزعة الأنسيّة هو إظهار أنّ الإنسان موجود دائمًا في المبادلة. واللغة دليل معبّر على ذلك. وإذا ما نظرنا بعناية إلى الترجمات اللاتينية في المعاهد لوجدنا أنها لم تُرد قط صُنع مترجمين بل أناس شرفاء، أشخاص يعرفون أخطاءهم، بفضل القراءة -ومن خلال الترجمة- ويعترفون بها، وفي النهاية، كما يقول «لا روشفوكو»، أشخاص لا يتباهون بأيّ شيء. لذلك، ينبغي ألّا نتفاجأ إذا كانت التأملات الأولى في الترجمة قد جاءت من رجلٍ أصرّ، أكثر من أيّ شخص آخر في عصره، على فكرة «الثقافة» المرتبطة لا بفكرة المواطنة بل بفكرة الإنسانية[2].

كان من الضروري أن يكون الأمر كذلك، إذ بفضل العمل المحضِّر للترجمة بالتحديد كان «شيشرون»، هو مرة أخرى، يَعتبر قبل «القديس بولس» بكثير أن كلّ الناس يتشاركون الإنسانية نفسها (humanitas)، والإدراك المستقيم نفسه (recta ratio)[3]، وهذا رأيٌ فيلسوفي كان يؤكد أن العمل الثقافي لا يكون مفعولًا أبدًا وإنما هو فاعل، أي إنه الإنسان نفسه[4]. وهكذا، كان العالَم الروماني يريد، من خلال الترجمة، جمع

Art poétique [فن الشعر]، يعرّف «هوراس» نفسه ما بإمكان هذا الرجل أن يفعل: «سينتقد الرجل النزيه والحكيم (*vir bonus et prudens*) الأبيات المكتوبة دون فن، وسيستنكر تلك القاسية، وسيمحي بخط ريشة تلك التي تفتقر للأناقة، وسيحذف الزخرفات المدعية، وسيطلب إيضاح المقاطع الغامضة، وسيندد بالعبارات الملتبسة، وسيدوّن التعديلات الضرورية.» Horace, *Art poétique*, vers 445 à 449, traduction François Richard, Paris, Garnier- Flammarion, 1967, p. 270.

(1). سنرى لاحقًا ما سيحصل في فترة الانتقال بين العصور القديمة والعصور الوسطى المبكرة.

(2). ليس من المبالغ التأكيد أن إحدى ثوابت التعليم في العصور القديمة كانت ضمان وصول الوجود البشري إلى «شكل الشخصية الأغنى والأكثر كمالًا». (H. I. Marrou, *op. cit*, p. 151). ونجد العديد من الشهادات عليها في الكتابات على شواهد القبور القديمة في روما. انظر الشهادات المتعددة في J.-P. Néraudau, *Être enfant à Rome*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1996 (Paris, Les Belles Lettres, 1984), pages 124 à 127. حول مكانة الـ *rethor* (الخطيب) في النظام التعليمي القديم، انظر Ugo Enrico Paoli, *Vita romana*, Milan, Mondadori, 2006 (Florence, Le Monnier, 1962), pages 150 et 151.

(3). نجد على هذا المسار توسيع «جان-فرنسوا ماتي» في Jean-François Mattéi in *Le Procès de l'Europe*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, pages 119 à 121

(4). اختار «شيشرون» و«فارو»، عند ترجمتهما للكلمة اليونانية παιδεία (التعليم)، مصطلح *humanitas* (إنسانية) للتشديد على أن الثقافة ليست شيئًا يُكتسب، بل هي مجهود فرد يصبح نفسه. ويضيف «أولوس غيليوس»: «أولئك الذين يُبدون لهذه الدراسة أكبر كمٍّ من الذوق والترتيب هم أيضًا الأكثر أهلًا بأن يُسمّوا الأكثر إنسانية (*humanissimi*)، *op. cit.*, XIII, xvi). إن قراءة «شيشرون» للعالم اليوناني هي قراءة إبداعية تربط بشكل دائم التعليم والإنسانية فيما بينهما.

النظرية -أي التأمل، النظرة- والممارسة، أي جمع منهجيةٍ ومسار[1]. إذ كان الهدف التأكد أنّ مع كل نظرة شخصية يتطابق شيءٌ ملموس. فالغاية من النظرة ليست النظرة نفسها وإنما الشيء المنظور[2].

أما بالنسبة إلى الإغريق، فكان لديهم، كما نعلم، اهتمامٌ أقلّ بالعالم العمليّ، إذ كانوا يرون أنّ الحقيقة تقبع في نشاط العقل المجرّد. ومن هذا المنطلق، فإنّ العبقرية الإغريقية تشبه إلى حدٍّ ما العقل البشريّ الذي يتأمل نفسه في المرآة، ومن هنا هذه الدعوات إلى معرفة الذات، من «طاليس الملطي» إلى «هيراقليطس الأفسسي»، ومن «خيلون الإسبرطي» إلى نقش جبهية «ديلفي»، ومن ثم إلى «كُنْ ما أنتَ عليه» لـ«بندار». فالنشاط العمليّ أو الحرفيّ كان بالنسبة إليهم، كما رأينا سابقًا، من فعل العبيد. وحده الإبداع الذي يتضمّن العقل وفضائل التعليم الليبرالي كان يُعدّ لائقًا بالإنسان الحرّ[3]. هذا التعارض بين πρᾶξις (التطبيق العملي) و ποίησις (الإبداع) الموجود في العالم اللاتيني، ولكن بتعبيرٍ مختلف، يبرّر جزئيًا المكانَ الذي استطاعت الترجمة أن تشغله في التعليم الروماني[4].

أما العالَم الإغريقي فقد كان عالَم التأويل، لا سيما من المنظور التربوي. ففيه رُفِّعت القراءة إلى رتبة فنّ الفهم العمليّ، إلى مكانٍ مميّز للمعنى، مكان له أسسه في النظرة، مثله كمثل أيّ قراءة. ولما كان العالَم الإغريقي يتمحور حول التأويل، فإنه كان يشعر أقلّ من غيره بالحاجة إلى الترجمة، حيث إن التأويل، كفنٍّ للفهم، هو في الأصل فِعل ترجمة، أي إعادةُ صياغةٍ تهدف إلى فهم المعنى وإعادة التعبير عنه[5]. وهو أصبح، مع الرومان، ترجمةً

---

(1). يجب مقابلة فكرة الـ *cultura* هذه مع فكرة *Bildung* (تعليم) في عالم الرومنسية الألمانية الأولى، التي ربما كانت مصدر إلهام لها. إذ نرى فيها أيضًا الرغبة في التوليف نفسها من وجهة النظر الفكرية التي تحيي جماعة «يينا».

(2). «تلقّت روما إذًا التراث الهليني وتولّت بدورها دعوة تعليم البربري. [...] ويجب انتظار الغزوات الجرمانية الكبيرة ونهب روما عام 410 ليتمّ التشكيك بالـ *Kulturwelt* (عالم الثقافة) اليوناني الروماني وبالرغبة في دمج البربري»، M.-F. Baslez, «*Le péril barbare: une invention des Grecs?*» في *La Grèce ancienne*, présenté par C. Mossé, Paris, Seuil, 1986, p. 294

(3). راجع، من بين مراجع أخرى، ما يقوله في هذا الصدد «أرسطو»، *Politique*, IV, 8 ، و«زينوفون»، *Économiques*, IV, 2

(4). أن يكون هناك ازدراء بين المفكرين الرومان لأصحاب المهن، هذا شيء لا يمكن إنكاره (راجع، على سبيل المثال، ما كتبه «شيشرون»، *Traité des devoirs*, I, 42، و«سينيكا» في *Des Bienfaits*, VI, 18 ، أو حتى «فاليريوس-ماكسيموس»، *Faits et dits mémorables*, V, II, x)، ولكنه واضح بالقدر نفسه أن الحضارة الرومانية، بشكل عام، سارت بخطى متساوية مع معماريّيها ومهندسيها وخبرائها السياسيين، إلخ.

(5). انظر Jean Grondin, *L'Universalité de l'herméneutique*, Paris, PUF, 1993, pages 6 à 12 . ويشير «غروندان» إلى مقالة «*Hermeneutik*» في قاموس «ج. إيبلينغ» في *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1959, t. III.

بدافع الحاجة أولًا، ثم لأغراضٍ تربوية.

هذان النوعان من القراءة، القراءة التي تعبّر عن ذاتها في التعليق والأخرى التي تتجسّد في الترجمة، يعبّران عن هذا البحث عن المعنى، هذا البحث المرتبط بالفكر الإنساني، والذي يرى في النصوص الدُّروب المميّزة التي تقود إلى الثقافة[1].

كانت هذه الدروب تمرّ في العالَم الإغريقي بأربع مراحل: قراءة النص، ونقده، وتفسيره، وإبداء الرأي فيه[2]. وأصالة العالَم الروماني تكمن في أنه ربط هذه المراحل الأربع بالترجمة: فهي تُمثّل قراءةً نشطة للنص، قراءة كانت تحاول شرحه، ووضعه قيد المناقشة وتقييم أهميته. ولم يكن العنصر العمليّ [البرغماتيّ] البحت ذا دلالة في هذا العالم الذي هو أساسًا ثنائيّ اللغة في مجالاته السياسية والثقافية[3].

لنذكّر أنّ الترجمة كانت تُستخدم في المقام الأول لتدريب النظر، إذ كانت ترتبط بالخطوط والظلال. وكانت تقوم بدورٍ بلاغيّ. ولكن، مع تغيّر العالم القديم من الداخل بفعل الديانة الجديدة، المسيحية، تغيّرت النظرة تجاه العالم ونصوصه بالقدر نفسه. فتغيّرت تربية النظرة ومن خلالها تغيّر دورُ الترجمة تغيّرًا ملموسًا. وكان لهذا الأمر أيضًا تأثيرٌ في دور النصوص وفي شخصيةِ من يرتبط بها: أي القارئ.

إذا قمنا باستثناء التجارة مع ما وراء البحر الأبيض المتوسط، ظهرت الحاجة إلى دورٍ للترجمة عمليّ ودقيق في حوالي القرن الثالث، عندما قُطعت الروابط الأخيرة مع اليهودية المسيحية وتوغّلت الديانة الجديدة بشكلٍ حاسم في العالم الروماني والهليني. فقد ظهرت حينها، وبشكلٍ جديّ، مشكلة اللغات التي كُتِب بها النصّ المقدّس.

يُمكننا أنْ نرى في ذلك، قبل كل شيء، تحوّلًا «نوعيًّا» في مفهوم القارئ. فقد أصبح هذا الأخير منذ ذلك الزمن «المؤمن»، إذ إنّ علاقته بحرف النص كانت علاقة أمانة. وهي لم تعُد تتميّز بالتجرّد الجماليّ الذي

---

(1). عند الإغريق، على القراءة أن تكون «*hypokrisis*، «تأويل» صوتي وحركي يخدم بأفضل طريقة النوع الأدبي ونوايا الكاتب [...]. وكان هذا التصور الفني للقراءة قد انبثق من فن الخطابة، المرتبط بدوره بفن الممثل».
Histoire de la lecture dans le monde occidental, *op. cit.*, p. 20

(2). راجع هنا
Marrou, *op. cit*, pages 248 à 253.

(3). وفقًا لـ«يورن ألبرخت»، ابتداءً من القرن التاسع عشر، «انتقلت الترجمة تدريجيًا من تمرينٍ أسلوبي يُمارسه بعض العلماء إلى نشاطٍ ضروري لسير الحياة الثقافية اليومية.» HTLF III, *op. cit.*, p. 807

كنا نراه عند «شيشرون» أو «أولوس غيليوس». وهكذا، فإنّ السؤال حول «الدور الخطابي للحرف» في النص المقدس لم يكن من الممكن أن يكون له الصدى نفسه للسؤال حول دوره في النص الأدبي، إذ إنّ المؤمن مُخلِصٌ قبل كل شيءٍ لحرف النص، الحرف الذي يُجسّد الفكر[1].

على عكس العالَم الإغريقي الروماني حيث يتمّ التعليم «من خلال» النص الأدبي، أي من خلال ممارسة النص التي كانت الترجمة تظهر فيه، من بين أمورٍ أخرى، كممارسةٍ نشطة للاستحواذ على النص نفسه، كان المؤمن يتعلم «من» النص المقدس. وبالتالي كانت الترجمة وسيلةَ الوصول إلى النص المقدّس نفسه، النص الذي كان مصدر كل التعاليم الحقيقية. وهكذا، لم يعُد الجمال في النظر، وإنما في الشيء المنظور.

لا شكّ في أنه لم يكن بإمكان ترجمة الأناجيل أن تُختصر بمجرد تمرين أسلوبيّ، إذ إنّ الطبيعة نفسها للنص المُراد ترجمته كانت تمنع ذلك: فهو نص يُعدّ أنه مقدّس عند الله. وفي حين أن الوثنية الإغريقية الرومانية لم يكن لديها قط أيّ نصوصٍ مقدسة[2] وأنها ظهرت بالأحرى، في قلب عناصرها الأكثر روحانية، كديانةِ أسرارٍ ذات تقاليد شفهية، كانت الديانة الجديدة، من جهتها، ديانة الكلام المكتوب. لقد كان هذا الأمر يشكل حداثة كبيرة تنطوي منذ ذلك الحين، ومن خلال مهمة التبشير الإنجيلي، على الترجمة[3].

بيد أنّ المسيحية غيّرت بشكلٍ ملموس العلاقة بين القارئ والنص، طالما أنّ الرابط التفسيري الأساسي، وبالتالي ظهور المعنى، «لم يعُد العقل وإنما

(1). إن المناقشة حول حرف النص، بالمعنى الدقيق للكلمة، هي «تفسيرية» في الفلسفة الإغريقية الرومانية؛ وهي «تأويل» في نظر الدين. فالأولى تهدف إلى إنارة العقل، والثانية إلى التعمق بالإيمان. الأولى تُعبّر عن نفسها من خلال أنظمة، والثانية من خلال العقائد. وفي كلتا الحالتين، يتعلق الأمر بإنتاجات القراءة، بنتائج النظرة الملقاة على النص.

(2). كان الدور الذي قامت به «كتب سيبيل» في روما القديمة موضوع نقاشات حامية. لكنه من الواضح أنّ قراءتها كانت دائمًا تخدم قضايا سياسية أكثر مما هي دينية. راجع حول هذا الموضوع: Aulu-Gelle, *op. cit.*, I, xix ; Tite-Live, *Histoire romaine*, XXII, 57 ; et Tacite, *Annales*, IV, 12.

(3). يقرأ المسيحي، في بداياته، نص الإنجيل. بيد أن تأثير الفلسفة الإغريقية على آباء الكنيسة يفرض تفسيرات السلطة العقائدية وإلغاء أهلية القراءة المباشرة للنص لصالح ترميزيته اللاهوتية. والإصلاح الذي ظهر في زمن ثورة القراءة أعاد هذا الرابط المباشر مع نص الإنجيل. وقد تحقق هذا الرابط، بطريقة متماسكة، مع الترجمة. راجع، حول قطع الصلة المُرادة أو المفترضة بين المسيحية الأولى والثقافة الإغريقية، ما قاله في هذا الصدد «دانيلو»: J. Daniélou, *Message évangélique et culture hellénistique*, Paris, Desclée, 1961, pages 34 à 39. أما التأثير المتبادل بين الفلسفة الإغريقية والديانة المسيحية، فقد ظهر تدريجيًا بعد موت «يامبليخوس» (حوالي العام 330)، ليفرض نفسه بشكلٍ نهائيٍ مع اعتناق «القديس أغسطينوس» المسيحية.

الإيمان»[1]، الإيمان الذي كانت إحدى سماته الأساسية «الأمانة». وفي هذا الصدد، يمكننا أن ننسب إلى المسيحية القيمة المعطاة إلى الأمانة للنص الأصليّ، أي الفصل بين الدور البلاغي والدور الحرفي للحرف. ونشهد قطع الرابط الكلاسيكي بين معنى الكلمة وتعبيريّتها الجمالية في اللغة. ولهذا السبب حذّر القديس «جيروم» من الترجمة الحرفية، باستثناء الكتب المقدسة، وطلب «بوثيوس» تفادي تشويه المعنى بالترجمة كلمة بكلمة[2].

كان هذا عنصرَ فصلٍ واضح مع العالَم الإغريقي الروماني، إذ لم يكن بإمكان قراءة النص المقدس أن تتطابق مع النموذج نفسه لقراءة النص الدنيوي. فمحتوى النصّ المقدّس في الواقع كان يوفّر قراءةً تتجاوز السياق التاريخي والظروف الثقافية[3]. كانت النظرة إلى هذا النص مختلفة تمامًا، وكان نوع التعليم المطلوب متميزًا. حتى الرابط المادي مع النص تغيّر. إذ كان هناك تجاه النص المقدس احترامٌ لم يكن موجودًا منذ البداية تجاه النص الدنيوي. ويخبرنا «القديس جيروم»، على سبيل المثال، أن الإنجيل في الشرق البيزنطي لم يكن يُقرأ إلّا على ضوء المصابيح المتوهجة كالشمس[4]، وعلى المنبر، وفي مواجهة الجنوب[5]. وذلك لأنَّ الكتابَ المقدس هو قبل كل شيء تعبيرٌ عن وجودٍ قبل أن يكون تعبيرًا عن رسالة.

بالإضافة إلى ذلك، شهدنا مع النص المقدس نقلًا إيديولوجيًا تقوم به سلطةٌ تضمن حقيقة النص، وهذه السلطة لم تكن النص نفسه، كما في الفلسفة، بقدر ما هي المؤلف وراء النص[6]. وبالتالي فإنّ المعنى العميق

(1). إن اعتراض «القديس أغسطينوس» على ترجمة الإنجيل التي قام بها «القديس جيروم» يُبيِّن هذه النقطة: فالـ«قديس أغسطينوس» يؤكّد على أن غموض النص الإنجيلي ليس له قيمة لغوية، و«إنما لاهوتية». وبالتالي يجب إيضاحه ليس من خلال التحليل النصّي، وإنما بالتأمل الديني في النص. انظر:
saint Augustin in *De Genesi ad litteram*, VIII, 7, 13.

(2). راجع مقدمة «بوثيوس» في الطبعة الثانية لتفسيره لـ«إيساغوجي» (Isagogè) لـ«فورفوريوس»: «هذا العمل الثاني، مع تفسيراته المتكلّفة، يوضّح شيئًا فشيئًا ترجمتي، التي أخشى أن أكون قد ظهرت فيها ترجمانًا أمينًا أكثر من اللازم، مترجمًا كل جملة حرفيًا». Boèce in *Porphyrii Isagogen Commenta*, ed. Samuel Brandt, in *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, CSEL, Vol. 48, Leipzig, G. Freytag, 1906, p. 135.

(3). «لم يعُد هناك يهوديٌ ولا يونانيّ، ولم يعُد هناك عبدٌ ولا حرّ، ولم يعُد هناك ذكرٌ ولا أنثى، لأنكم جميعًا لم تعودوا سوى واحدٍ في المسيح يسوع». *Gal.* 3, 28

(4). «في كل الشرق، تُقرأ الأناجيل على ضوء المصابيح المتوهجة كأشعة الشمس» *Contra Vigilantium liber*, 7, PL, 23, 61

(5). كان الاهتمام الذي أولي للقراءة موضوع توصياتٍ خلال مجلس «لاوديسيا» (حوالي العام 364). ونجد تعليمات مماثلة في كتاب «نحميا» (8، 4).

(6). هذا الكاتب هو الرب بالنسبة للمؤمنين. أما الآخرون فهم يُشاركون «سبينوزا» الرأي: «[...] إننا نرى أن معظمهم يستبدلون كلام الرب باختراعاتهم الخاصة وينكبّون فقط بحجة الدين على إجبار الآخرين على التفكير مثلهم». *Tractatus théologico-politicus*, V, traduction de C. Appuhn, Paris, Garnier-

للنص المقدس لم يعد موجودًا على المستوى اللساني، وإنما «الرمزي». وكان من الواجب احترامُ حرفِ النص المقدس لأنه يجسّد بشكل ملموس رمزية الروح. ولم يعد للترجمة بوصفها عنصرًا فعّالًا في نشر المعنى أيُّ دورٍ بلاغيّ. وبالتالي تلاشى دورها في التربية، وكذلك تلاشت العلاقة، التي كانت ضمنية في العصور القديمة، بين المعنى والجماليات[1].

وهكذا، غيّرت الديانة الجديدة الفكرة التي كانت متداولة حول الكتاب، وكيفية الاستناد إليه، ونوع الحقيقة التي علينا أن نبحث عنها فيه، وغيّرت بالتالي «طريقة قراءته». لقد تحوّل الكتاب من شيءٍ ثقافيّ إلى «شيءٍ طقسيّ»، وللتأقلم مع هذا التغيير في الوضع، ظهر نوعٌ جديد من القراءة وأصبح طريقة نموذجية للتعاطي مع النصّ المقدس. وقد أطلق «أوريجانوس الإسكندري» على هذه القراءة اسم «القراءة الإلهية»[2].

بالنسبة «للقراءة الإلهية»، وهي نوع من القراءة التأملية للنص المقدس، أي صلاة تنشأ من العلاقة مع هذا الأخير، لا يمكن أن يكون هناك فهمٌ لنصٍّ ما من دون حبٍّ وتقرّب حميميّ معه، تقرّب لا يمكن أن يحدث إلّا من خلال «الاستماع إلى النص»[3]. لقد تغيّر عضو القراءة الأساسي هنا، فهو لم يعد العين بقدر ما هو الأذن. لم يعد القارئ من يوضّح النص، وإنما في الواقع النص هو الذي يتكلم إلى القارئ. يتوقّف القارئ، في علاقته مع النص، عن استثمار معرفته الشخصية في النص. فهو يجد نفسه، إذا جاز التعبير، مأهولًا بالنص. فهذا الأخير هو الذي يغيّر القارئ وليس العكس. في هذه الطريقة بالتعاطي مع النص، يأخذ الجانب التربويّ للقراءة دورًا ثانويًا. بالطبع يجب التمكن من قراءة النص، ولكن القراءة والفهم المطلوب، لم يعودا مشابهين لقراءة وفهم العالم المثقف. فالمهم ليس نورَ العقل وإنما نارُ الإيمان. الترجمة لم تعُد ممارسة ذهنية،

Flammarion, 1965, p. 137. راجع كذلك الفصل VIII بكامله من المرجع نفسه.

(1). يقول «القديس جيروم» من جهة أخرى: «إنه لمن الصعب على الذي يتبع سطورًا رسمها غيُره الاّ ينحرف عنها في مكانٍ ما. إنه لمن الصعب على ما تمّ التعبير عنه بطريقةٍ جيدة في لغةٍ ما أنْ يحتفظ بجماله في الترجمة.» وهو بالتالي يفصل بشكلٍ واضح بين المعنى والجماليات. Jérôme de Stridon, *Interpretatio chronicae Eusebii*, in PL, vol 27, col. 34. ولنؤكد أنّ «القديس جيروم» لا يقول إنه من المستحيل التعبير عن جماليات النص الأصلي في الترجمة. ولكنه يصرّح أنه أمرٌ صعب وشاق. ما زلنا هنا في عصرٍ فيه أناسٌ مُدرّبون على القراءة من خلال الترجمة، أناس تلقوا تدريبًا «كلاسيكيًا» بالمعنى الحقيقي لهذا المصطلح.

(2). Origène d'Alexandrie, *Lettre à Grégoire le Thaumaturge*, IV

(3). راجع الدرس الموضّح لـ«بندكت السادس عشر» («جوزيف راتزنغر») حول «أوريجانوس» في جلسته العامة بتاريخ 2 أيار/مايو 2007،

http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/fr/audiences/2007/documents/hf_ben-xvi_aud_20070502.html

بل أصبحت، من بين أمورٍ أخرى، شرطًا لإمكانية الإيمان: أي الممارسة العملية لنشرها[4].

كما لدى «شيشرون» وفي العالم الروماني، تبقى العلاقة الشخصية مع النص بالنسبة للديانة المسيحية حجر أساس القراءة. ولكن في حين أن هذه العلاقة لدى الرومان تقتضي تربية فكرية متقنة من خلال إتقان الترجمة وممارستها، فإنها عندما انتقلت من الوثنية إلى المسيحية اهتمت هذه العلاقة قبل كل شيء بالطابع الانطباعي للقراءة، أي بقراءة أقل تركيزًا على المعنى نفسه للنص من التركيز على المعنى الذي يعطيه النصُّ «لحياة القارئ الواقعية». في قراءة مركزة على التفسير الموضوعي للنص، تندرج الترجمة منذ البداية بين الطرق التفسيرية ذات الأهمية القصوى، إذ إن الترجمة بحث عن هذا التفسير الموضوعي. فالأنسي يريد اكتشاف الإنسان في قراءته، في حين أن المسيحي يريد أن يكتشف نفسه مقتنعًا أنه من خلال نفسه يوجد الربّ.

لقراءةٍ تُركّز على التفسير الذاتيّ للنص -الذي هو بالإضافة إلى ذلك تفسيرٌ لنصٍّ يُعدّ مقدسًا- تفسح الترجمة المجال للتعليقات، أي لنوعٍ من التفسيرات التي لا يتم فيها التعبير عن فكر الكاتب -كما هي الحال في الترجمة- بل حيث يكون من الملائم أكثر التفكير «مع» الكاتب[5]. و«سرفيوس» و«ماكروبيوس» هما شاهدان بليغان هنا: فقد قدّم الأول تعليقًا نحويًّا على «فيرجيل»، في حين أن الثاني، في كتابه «الساتورنيات»، قام بتحليلٍ جزئيّ «للإنيادة». إنّ استبدال الترجمة[6] بالتعليق يُبّرر، من ناحية، زيادة الشروحات مقارنةً بالترجمات، وذلك من نهاية العصور القديمة وحتى بداية عصر النهضة. وهو يفسّر، من ناحيةٍ أخرى، الاختفاء التدريجي للترجمة كتمرين تعليميّ لاكتساب علم الأدب[7]. ومن ثَمّ فإنّ

---

(4). يُمكن ملاحظة ذلك أيضا في الكتب المختارة لتعلّم القراءة. إذ تمّ التخلي عن «هوميروس» و«فيرجيل» واعتُمد كتاب للزامير الذي ظلّ لقرون «حجر الأساس في تعليم القراءة والكتابة». M. Parkes, « *Lire, écrire, interpréter le texte* », in G. Cavallo et R. Chartier, *Histoire de la lecture dans le monde occidental, op. cit.*, p. 116

(5). أما بالنسبة للنص الديني، كما في «القراءة الإلهية»، يتعلق الأمر بالصلاة «مع» النص.

(6). لنترك الكلام لـ«روبير دو كورسون» الذي كتب في ميثاق معلمي باريس وطلابها: «أما بالنسبة لوضع اللاهوتيين، لقد قررنا أنّ لا أحد يقرأ في باريس قبل سنته الخامسة والثلاثين ودون أن يكون قد درّس لمدة ثمانية أعوام على الأقل واتبع بكل أمانة تفسير الكتب في المدارس. [...] لا يمكن لأحد أن يكون تلميذًا في باريس إن لم يكن لديه معلّم مُحتَد». أن يكون لديه معلّم محدَّد يعني هنا، في قراءة النصوص، اتباعَ مقاربةٍ وانحيازٍ (بالمعنى التفسيري للمصطلح) خاصّين. يجب إذًا قراءتها من خلال مرآة مميّزة. للاطلاع على نص «روبير دو كورسون» انظر: *Chartularium Universitatis Parisiensis*, Paris, Châtelain, 1889, tome I, p. 78.

(7). في هذا المسار، إن التحليل الحذر لفهارس المكتبات الشخصية والمؤسسيّة في ذلك العصر مثير جدًا. فالمكتبات

الرابط التقليدي الذي نسجته الحضارة القديمة بين المعنى والجماليات قد انكسر[1].

والأمثلة على هذا الانكسار عديدة. أوّلًا، «بيدا المكرّم» الذي قام بترجمة آباء الكنيسة دون أي تنازل بلاغي. ففي ترجمته لقصيدة لـ«كيدمون»، كان يؤكد على واقع أنه لا يستطيع سوى التعبير عن المعنى، لا الشكل[2]. ولاحقًا لم يتردّد «توما الأكويني»، الحريص بالفعل على الدقة المتأتية من المفاهيم الفلسفية، في إعلان استحالة ترجمة الصفات الجمالية لنص ما[3]. وكان

الشخصية تقول الكثير عن اهتمامات البحث لدى الأفراد، ولكنه من الصعب تحديد تطورها. أما المكتبات المؤسسية، فهي إن لم تُقدّم نظرة عامة ديناميكية عن المعرفة، فإنها تُتيح لنا بشكل أسهل متابعة تطور هذه الاهتمامات. والمكتبات المؤسسية موجودة، في القرون الوسطى، في الأديرة والكاتدرائيات، وأديرة رهبانية المتسولين والجامعات. وهذه الأماكن تتجلّى فيها ثلاث وحدات أساسية: الوحدة اللغوية (اللاتينية هي اللغة الدولية للمعرفة)، والوحدة العقائدية (المسيحية)، وأخيرًا الوحدة التربوية، حيث إن برامج التعليم في الجامعات كانت تقترح، عبر أوروبا العالمة في ذلك العصر، دراسة النصوص نفسها تقريبًا. وقد سهّلت هذه الوحدات الثلاث تداول الكتب والمخطوطات، ولكنها أدّت أيضًا إلى حصر أنواع المؤلّفات المقروءة، وكنتيجة للتعليم الجامعي، إلى وضع تفسيرات وشروحات على حساب النصوص الأصلية. هذا النوع من التفسيرات يشكّل محاضرات الأساتذة، التي تُنشر فيما بعد لكي يتم درسها للامتحانات في نسخ رسمية تدعى *pecia* (على اسم قطعة الجلد التي تُستخدم لتجليدها). تدور صناعة النسخ حول الـ*pecia* الجامعية وتحتل مكانًا كبيرًا في عالم الكتاب، مما يترك مكانًا أقل للترجمات وإعادة الترجمة (راجع ما قاله «جاك لوغوف» في هذا الصدد في *Les Intellectuels au Moyen Âge, op. cit.*, pages 95 à 97). تخبرنا وقائع تأسيس المكتبة البابوية أيضًا عن محتوى المكتبات المؤسسية. وليس من الغريب أن تشكل الكتابات المقدسة واللاهوت والمواعظ صميم الكتب المحفوظة، ويليها الحقوق والسياسة والتاريخ. في مجال العلوم، يحتل «أرسطو» مكانة خاصة، سواء في الكتب المترجمة أو الإغريقية. وخلافًا لما يمكن اعتقاده، تكثر المخطوطات الإغريقية، الموروثة على الأغلب من «وليام الموربيكي»، مترجم «أرسطو» الذي ظل لفترة طويلة في البلاط البابوي في القرن الثالث عشر. بيد أنه تجدر الإشارة إلى أن لغة هذه الكتب هي اللاتينية بشكل خاص، وأن الترجمة فيها عملية بحتة ليس لديها، كما في العالم الروماني، دورًا بلاغيًا وتربويًا. وهي لا تساهم في تكوين النظرة. يمكن هنا مراجعة *Libri, lettori e biblioteche dell'Italia medievale (secoli IX-XV). Fonti, testi, utilizzazione del libro*, Rome, ICCU, 2000, pages 131 à 146, 425 à 440, *speciatim* pages 487 à 506

(1). أحد مظاهر هذا الكسر هو إزالة صفة القداسة بالكامل عن النصوص غير الدينية، الأمر الذي ربما أدّى إلى تغييرها حين لم يتمّ بكل بساطة إتلافها. فمترجمو القرون الوسطى، على سبيل المثال، غالبًا ما أظهروا حرية مفرطة باستخدام النصوص غير الدينية التي لجأوا إليها وفق أهوائهم. وكَون الإنسان معرضًا للخطأ يعني أنّ مؤلفاته معرضة لذلك أيضًا. وبالتالي، يمكنها أن تكون مثالية وأن تخضع للتعديل وفق الحاجة. لذلك لم يترددوا في التدخل في النصوص غير الدينية وفي تغيير وتعديل النصوص الأصلية وفق أهواء وأحكام العصر وحسب ذوق القراءة في ذلك الوقت. هذا هو مثلًا حال العديد من النسخ المقلدة لـ«أوفيديوس» من النصف الأول من القرن الثالث عشر إلى بداية القرن الرابع عشر، وكذلك حقيقة مؤلفات «علمية» مثل *Trésor* [الذخيرة] لـ«برونيتو لاتيني» (1268)، حيث نجد ترجمة جزئية لـ*Ethique à Nicomaque*. يجدر إذًا توخّي الحذر عند إطلاق اسم «ترجمات» على مجموعةٍ من الإنتاجات الأدبية من القرون الوسطى استعملت مؤلّفًا قديمًا كـ«نقطة انطلاق» لمؤلّف أصيل. هذه الكلمة، «ترجمة»، لا تتطابق مع ما تعنيه في الثقافة الإغريقية الرومانية (لنتذكر «شيشرون» هنا) ولا مع ما ستسميه بهذا الاسم ثقافةُ النهضة بصرامتها اللغوية وحرصها على دقة المصادر (لنتذكر هنا أعمال «ليوناردو بروني» أو «مارسيليو فيسينو» من بين أعمالٍ أخرى).

(2). «لأن القصائد، مهما كان تأليفها جيدًا، لا يمكنها أن تُترجَم حرفيًا من لغةٍ إلى أخرى دون أن تفقد الكثير من جمالها ونبلها.» Bède le Vénérable, *Historia ecclesias- tica gentis Anglorum*, Oxford, Clarendon Press, 1969, IV, 24, 216.

(3). «غالبًا ما يحصل أنّ الأشياء التي لها وقعٌ جيد في الإغريقية لا يكون لها وقع جيد في اللاتينية.» Thomas

«دانتي أليغييري» نفسه، الذي مع ذلك لم يكن غيرَ حساس للصفات البلاغية للأعمال الأدبية، يصرّ، في أول كتاب من مؤلّفه «المأدبة» أنه لا يمكن التعبير في ترجمةٍ ما لا عن رقّة النص الأصلي ولا عن موسيقيته[1]. وكما يذكر لاحقًا، ليست الترجمة سوى طريقة لنقل المحتويات المفهومية. هنا كُرّس الدور العملي للترجمة بشكلٍ نهائي. ومن المنظور الديني، الجمال ليس في عين الناظر: إنه إبداعٌ أو، بعبارة أفضل، مظهرٌ من المظاهر الإلهية[2].

في الحضارة القديمة، كان الفيلسوف مثال الرجل المثقف. بالنسبة إلى الديانة المسيحية في القرون الأولى، كان هذا المثال بالأحرى رجل الدين. ولكن المسيحية، بقدر ما أرادت أن تكون وريثة العالم القديم لأسباب ثقافية وسياسية، حاولت أن تُدرج في ثقافتها جزءًا من الثقافة الفلسفية للعصور القديمة. ومن هنا إنشاء علم اللاهوت الذي حاول تحقيق الانسجام بين الإيمان والعقل[3]. وهذا يعود، على الأقل جزئيًا، إلى حقيقة أن العقيدة المسيحية، ولا سيما طبيعة الثالوث والتجسّد، كانت تشكل تحدّيات فلسفية حقيقية للتفكير الذهني.

مع ذلك، مرّ هذا الانسجام عبر علاقةٍ بالنص كانت ترتكز على علاقة القارئ بالنص المقروء. النص المقدس هو، بحد ذاته، حالة فكرية، عالم ذهني بحد ذاته. وبالتالي، فإن إجراءاتِ تناوله تختلف عن الإجراءات الضرورية لقراءة «هوميروس» أو «أوفيديوس». وقد استقبل العالم المسيحي والقروسطي شخصيةً علمية لم تكن معروفة في العصور القديمة: وهي الدكتور. كان الدكتور الجامعي في البداية ذلك الذي يُتقن فن قراءة النص المقدس، وتفسيره، والمستويات الأربعة المحددة التي يجب من خلالها فهمه[4].

في العصور القديمة، لم يكن يُنظر إلى الفيلسوف والبليغ والسفسطائي في البداية كمفسترين، كأمناء أو أوصياء على تقليدية قراءةٍ دقيقة لتراثهم

d'Aquin, *Contra errores Graecorum* in *Opera Omnia*, Rome, Cura et Studio Fratrum .Prædicatorum, 1969, XL, part. A, p. 71

(1). Dante, *Il Convivio*, I, vii, 14

(2). في سفر التكوين (1، 1، 10، 12، 21، 25)، عندما خلق الرب [الكون] توقف للنظر إلى ما خلقه: «ورأى الله ذلك أنه حسن». تلعب نظرة الرب إلى الخلق دورًا أخلاقيًا: دور التحقق -وهو معنى هذه النظرة- من أن المخلوق جيد وأنه يندرج بانسجام في عالمٍ تُعدّ فيه الأخلاق روح الأشياء.

(3). «لا توجد سلطة أخرى غير الحقيقة التي يثبتها العقل. إن ما تطلب منا السلطة تصديقه يؤكده لنا العقل من خلال البراهين. إن ما تنادي به السلطة الواضحة للكتاب المقدس يثبته العقل الخطابي [...].»
Honorius d'Autun dans son *Elucidarium* الذي ذكره Le Goff, *Les Intellectuels...*, *op. cit.*, p. 59.

(4). H. de Lubac, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-1961, tomes I, II et III

المكتوب. التقليدية في المجال الفلسفي مفهوم غريب في العالم القديم. وهي تتّضح كلما رسّخت المسيحية عقيدتها، وكوّنت لنفسها مجموعة وثائق، ومعها، استراتيجية قراءةٍ تتطلب تدريبًا فكريًّا مفصلًا موجّهًا نحو إتقان هذه القراءة. بيد أنه، للوصول إلى هذا الإتقان، لم يكن تعلّم الترجمة ضروريًّا، إذ إنّ الترجمة شكلٌ خاص من أشكال القراءة، وتأويل بحد ذاته غالبًا ما يتحدّى التقليدية.

لقد أثبتت الديانة المسيحية، خلال تطوّرها، نصوصًا ذات قيمة معيارية بعمق. وما كان معياريًّا هو طريقة تأويل النصوص، ومن ثَمَّ قراءتها أيضًا. ولكنها لم تظل اللغة، أي اللغة اللاتينية، التي لم يتم إخضاعُها لأحكام التعبير عن أفكار جديدة: فالفرق بين اللغة اللاتينية الكلاسيكية واللغة اللاتينية القروسطية متعلق أوّلًا بتاريخ الأفكار قبل اللسانيات. وتظهر تقليدية القراءة أيضًا من خلال طريقة التعليم التي كانت، في الجامعات القروسطية، عبارة عن تعليق على المؤلفين وتفسير لهم. أضف إلى ذلك أن الكلمة اللاتينية *Lectio* (قراءة) كانت تدل على التعليق النصّي وبالتالي على الدرس نفسه. القراءة بالتالي تُعادل التعليم[1]. وكان لقراءة النصوص هذه قواعدُها، وبالتالي حدودها. فنقد الأفكار الفلسفية للعصور القديمة يؤطّره علم اللاهوت.

حوالي القرنين الرابع والخامس، بينما كانت الحضارة القديمة لا تزال على قيد الحياة، كان هناك العديد من القراء القادرين على مواجهة نصوص الفلسفة الإغريقية الرومانية، وكانت الترجمة تُمارَس دائمًا كشكلٍ من أشكال الاطّلاع على الآداب. ولكن، مع غرق الحضارة الكلاسيكية ونشأة المؤسسات البربرية، بات الجزء الأكبر من التعليم يقتصر على ما كان بإمكان الكنيسة تأمينه بتواضع[2]. ومن ثَمَّ كان الرجل المثقف، باختصار، رجل الدين. والحوار مع النصوص -الذي كان يتم بشكل كبير باللغة اللاتينية في حين كانت الشعوب في أوروبا قد بدأت تتكلّم بذاك الصَّبير الذي سيصبح فيما بعد الإيطالية والفرنسية والبرتغالية والرومانية- لم يعد يمرّ عبر الترجمة، وإنما كان يتم بشكل أساسي من خلال «التعليقات» التي فاقمت، منذ القرن الثالث، حالات الهرطقة التي ليست سوى التأويل الذي

(1)J. Paul, *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 150 . احتفظت اللغة الإنجليزية بكلمة «lecture» الواضحة الأصل.

(2). H. I. Marrou, *op. cit.*, tome II, p. 169

جنّ جنونه[1]. وفي الحقيقة إن الهرطقات قد اختلفت وتكوّنت التقليدية شيئًا فشيئًا، بالاستناد إلى النصوص وليس إلى تعليقاتها، فالتقليدية، من جميع النواحي، وليدة العودة إلى النصوص، وإعادة الاستيلاء على القراءة المباشرة من المصدر[2].

من هذه الناحية، لم يكن بإمكان الترجمة إلا أن تكون مشبوهة، إذ كانت تضع غشاءً تأويليًا بين القارئ والكاتب. من جهة أخرى، ترك النص نفسه مكانه تدريجيًا للتعليقات على النصوص. وبات الحوار مع هذه النصوص شيئًا فشيئًا سريًّا بالنسبة إلى «النقاشات الجدلية»، هذه الجدالات بين رجال الدين. ولكن الترجمة لم تكن ميتة في القرون الوسطى، بل كانت ثابتة. إذ كانت موجودة في كل مكان ودائمًا، في كل مرحلة من السنوات الألف للعصر القروسطي. ولكن ما يُميّز الترجمة في القرون الوسطى هو النظرة التي من خلالها يُنظر إلى النصوص. فهذه النظرة أكبّت على لغاتٍ مثل العبرية والإغريقية واللاتينية، وكانت أولَ قيمةٍ لها قيمةٌ رمزيةٌ: فهذه اللغات كانت لغات النص المقدس وكانت تتطلّب قراءة هي نفسها مقدسة. كما أن الطابع القدسي لهذه اللغات كان يشهد على خلودها، ومن هنا يأتي الاحترام الديني الذي يُعبّر عنه مفهومُ الأمانة الذي تطغى فيه «الحَرفية»، أي ترجمة الحرف[3].

ولنوع النصوص المترجمة أهمية أيضًا. فمنذ القرن الثالث عشر، كانت المؤلّفات المطلوبة بشكل خاص، وبالتالي المترجمة أيضًا، هي المؤلفات العلمية: الطب، وعلم الفلك، والعلوم الطبيعية. وهذه المؤلفات تحمل معها استعمالًا للّغة عمليًا وتقنيًا بشكل أساسي، وهو استعمال يلوّن، مرة أخرى، طريقة الترجمة الحرفية.

وابتداءً من القرن الخامس عشر، ولا سيما مع «ليوناردو بروني»، تحرّكَ حسُّ تاريخية اللغات وأهمية الترجمة، حس العودة إلى الصفات البلاغية للكلام الممزوج بِبُعدها الجدلي. وإذا كان المترجمون يملؤون الثغرات النصية في الغرب اللاتيني، فإنهم كانوا بشكل أساسي يسمحون بإعادة استحواذٍ

(1). وقد ازداد عبء التعليقات كشكل من أشكال قراءة النصوص الأصلية مع هيمنة أفكار «مدرسة الإسكندرية المسيحية» التي كانت تعتبر أن كل ما هو مكتوب قابل لعدة تأويلات تتفق مع بعضها البعض ويكمّل بعضها البعض ويفسّر أحدها الآخر. وبالتالي، يظهر هنا أنّ الشكل المفضل للقراءة ليس الترجمة وإنما التعليق نفسه.

(2). تستند البروتستانتية بشكل أساسي إلى هذه العودة إلى المصادر في نقدها للكاثوليكية.

(3). راجع Laurence Bernard-Pradelle in *Histoire, éloquence et poésie à Florence au début du Quattrocento*, Paris, Champion, 2008, pages 40 à 44

شخصيّ على النصوص، وبحوارٍ مباشر مع هذه الأخيرة، وبحديث ثنائيّ مع الكاتب[1]. ففهم كاتبٍ ما يتطلب النظر في عينيه، واستحواذ نظرته، وجعل الجمال في عيني الذي ينظر. إنه، في النهاية، جمع المعنى والجمال.

*

*   *

«إن الذي ينتمي، لسوء حظه، إلى فترة الإبداع والخصوبة يُقاسي قيودها وآثارها. إنه عبدٌ لرؤية أحادية الجانب، وهو بذلك محاصَرٌ في أفق محدود»[2]. هذه الملاحظة المتشائمة لـ«سيوران» تظهر الطابع العقائدي الذي يمكن أن تتخذه القراءة حسب العصور. فإذا كنا محظوظين وولدنا في قرنٍ نيّر، تزداد كثيرًا احتمالات أن نقرأ بعض النصوص على ضوء نور العقل عوضًا عن أن يكون ذلك تحت نيران المحرقة الملتهبة. هذه «الحالة الفكرية» التي من خلالها نتناول النصوص أساسيةٌ من أجل تحديد المعنى النهائي لمؤلّفٍ ما. وتظهر هذه الحالة الفكرية بشكل خاص من خلال الترجمات التي تُفهَم على أنها نموذج ونموذج مثالي لكل قراءة. وربما هنا تكمن المساهمة الرئيسة لتاريخ الترجمات في الأنسية.

كان «شيشرون» يفهم καλὸντο (جمال) بأنها تعني *pulchritudo* (جمال)، دون أن يستطيع إعادة استعمالها أو استعادة تاريخها في قراءته لـ«أفلاطون»، رغم التعليم الذي تلقّاه، وهو قريب من تعليم الإغريقيين.

وكان «أولوس غيليوس» يحدّ نفسه بتواضع بخطوط النصوص التي كان يريد ترجمتها وبظلالها. وكان الدور التربوي للترجمة في روما تعليمًا على القراءة، قراءة كانت تعطي، كعنصر أساسي في معنى المؤلفات الأدبية، مكانًا كبيرًا جدًا للبلاغة. والترجمة عند القدامى كانت مسألة لغات: إذ كانوا يصرّون على القدرات التعبيرية للّغات، ومن هنا تأتي هيمنة البلاغة.

تنشأ البلاغة من الاعتقاد بأنّ فنّ الكلام والقول الحسن هو وسيلة لنقل العقل [الكلمة] λόγος، لنقلِ عقلٍ ليس فقط بديلًا عن العنف، وهو طريقة لإثبات الحقيقي والمحتمل، بل قبل كل شيء وسيلة لانتصار

(1). انظر: Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, *op. cit.*, pages 20 à 24. كما لا يمكننا هنا أن نهمل أهمية *l'Apologeticus* لـ«جيانوزو مانيتي»، الذي ألّفه عام 1455-56.

(2). Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, pages 113-114

الحقيقة التي، مع الأسف، لا تفرض نفسها بنفسها دائمًا. وهي تصل إلى ذلك عبر إعطاء الحقيقة شكلًا يُذهل العقل كما الخيال، مُبيّنةً بهذا الشكل أنّ الحقيقي يجب أن يمسّ القلب أيضًا. وبالتأكيد، إذا حدث أن انحطّت البلاغة، وأصبحت في خدمة الأعمال غير الأخلاقية، أو حدّت من نطاقها لتكتفي بالتطبيق الخنوع لمجموعة من الوصفات الخطابية، فإن هذا لا يعني أنها لم تُساعد في تطوّر الآداب من خلال ربط مسألة المحتوى بمسألة الأسلوب. فتعليم الترجمة كان يُستخدم في الماضي كتمرين لإيضاح هذا الرابط[1].

اختفى هذا الدور مع المسيحية، إذ بدأت، مع هذه الديانة، ثقافةٌ أخرى، وعلاقة مختلفة مع الكتابة، وبالتالي مع القراءة التي سادت. مع المسيحية، أصبحت الترجمة مسألة علاقةٍ بين النصوص، ومن هنا المقاربة النقدية للقراءة التي تظهر من خلال التعليق.

ترتبط ممارسة الترجمة ارتباطًا مباشرًا مع ممارسة القراءة المتعلقة بالتعليم، وبالأفكار التي، كشظايا مرآة «أندرسن»، تحوّل الحقيقة، وتغيّر مسار أشعة الشمس، وتبهر، وتعكس المناظر الطبيعية بمضاعفتها وتشكيلها إلى ما لا نهاية. تبيّن الترجمةُ تأثير أحادية القراءات بحسب العصور وضرورة تربية النظر. إذ إن عيوننا نفسها ضحايا المرآة السحرية. إننا نرى، ولكننا لا نرى جيدًا. ليس لدينا، للأسف، حظ «تيرسياس» الذي كان أعمى، ولكنه أعمى بسبب «أثينا»: الحكمة[2].

تُنسب إلى «القديس أغسطينوس» الحكمة القائلة بأن «العالم ككتاب، من لا يسافر فيه لا يرى سوى صفحةٍ واحدة». بعيدًا عن مسألة الإسناد، إن هذه الفكرة قبل كل شيء دعوة إلى الاكتشاف، إلى مواجهة العالم لإعطائه معنًى، مثل القارئ أمام صفحة الكتاب.

أول سؤال يُطرح أمام صفحة مفتوحة هو سؤال اللغة. هل نعرف اللغة التي كُتب بها هذا الكتاب؟ وما هو مدى إتقاننا لهذه اللغة؟ هذه هي العناصر الأولى المنظّمة لمعنى النص. إذ كيف يمكننا قراءة نصّ مكتوب بلغة نَجهلها؟ لا نفهم في الكتاب إلا ما يسمح إتقاننا للّغة بإدراكه. لذلك فإن الترجمة نشاط أنسيّ بامتياز، لأنّ المعنى الذي يراه المترجم في النص المترجَم هو المعنى الذي يراه هو، والذي تعكسه نظرته، والذي غيّره هو. وبالتالي،

(1). راجع هنا J. Gardes-Tamine, *La Rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2002, pages 9 à 21

(2). Callimaque, *Hymnes*, V

من الضروري إعادة ترجمة الكتب إذ لا يوجد نظرتان متشابهتان، لأنّ العين التي تنظر على العالم شمسٌ تعرف، كل يوم، فجرًا جديدًا.

إنّ العالمَ القديم، وما بعد القرون الوسطى، عصرَ النهضة، تميّزا بهذه الرغبة في تعليم النظرة. فالأهمية المعطاة للمعنى البلاغي للنصوص في العصر القديم يشبه إلى حد ما التعلق بالنور الذي تعكسه الشظايا الزجاجية للمرآة السحرية: فبالإضافة إلى تشوهاتها الحتمية، ربما يجب الاكتفاء بنقل الخطوط والظلال، كما دعانا إليه «أولوس غيليوس». وقد أكّد مترجمو «توراة الملك جيمس»، في المقدمة إلى القارئ، أن «الترجمة هي ما يفتح النافذة لكي يدخل النور، ما يكسر القشرة لكي نتمكن من أكل اللوز، ما يزيح الستارة لنتمكن من تأمّل قدس الأقداس»[1]. ولكن، من أجل ذلك، يجب أن تكون العين مدرّبة على النظرة، معتادة على النور.

كتب «ليشتنبرغ» بسخرية، وهو رجل اعتاد على الضوء من خلال دراساته حول الكهرباء، وعلى ظلمات الطبيعة البشرية التي كان يرسم خطوطها العريضة بحماسة على دفاتره، أن الكُتُب مثل المرايا: إذا نظر إليها قردٌ لا يمكنه أن يرى فيها رسولًا. وهذا الأمر صحيح، ولكن يجب إضافة أنّ الكتب هي أيضًا مرايا سحرية: إذ يمكنها أحيانًا أنْ تحوّل القرود إلى رُسل.

سحر الكتب هذا هو بالضبط نتيجةُ التعليم. فكل مؤلّف تتم قراءته، وتحليله، ودراسته في هدوء «المكتبة»، لنقل ذلك مثل «مونتيني»، هو طريقة لاستخراج شظايا مرآة «أندرسن» من عيننا، هذه المرآة التي تُشوّه الواقع. فالتثقيف من خلال الكتب يعني تنقية النظر، وكلما قرأنا زادت أهمية هذه النظرة المنقّاة، وهذه الوضعية، وهذا الموقف الخاص، وكلما أعطت معنى لما يحيط بنا، معنى ليس في النهاية بمعنى سوى بالنسبة إلينا وحدنا.

تساهم الترجمة في معنى هذه النظرة، وتساهم في النور، وبوصفها مرآة، تعكس كلّ سطوعه. القراءة والترجمة، ربما هما الإقرار بصحة الحِكَم، إنهما التمكن حقًّا من وضع الجمال في العين التي تنظر.

(1). مذكور في Alberto Manguel in *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1998, p. 325

«خرج أخيرًا المعلمُ العجوز. أنا أزعم أن جِنَّه تفعل ما أريده أنا كذلك. لقد لاحظت الإشارات والكلمات التي يستعملها، وستكون لدي الجرأة لاجتراح المعجزات على شاكلته».

غوته،

«الساحر المتدرِّب»

الفصل الثالث

السّاحر المتُدرّب

تستدعي القراءةُ الكتابةَ كما تدعو الصرخةُ في الوادي جوابَ الصّدى. إذا كان «دانتي» مصحوبًا بـ«فيرجيل»، الكاتب، في أشد الوديان العميقة خطورة خلال رحلته الأدبية، فذلك لأنّ «الإنيادة» كانت أحد المداميك الأساسية التي استخدمها في بناء «الكوميديا الإلهية»، والمدماك الآخر هو «الكتابات المُقدّسة». منها، على أي حال، يستوحي الصُّوَر في الأبيات الأولى لهذه القصيدة التي تعود مصادرُها إلى الإيطالية الأدبية.

من المُمكن التعرّف على قوة عملٍ ما من طريقته في معالجة اللغة، وتشكيلها كآلة مُجدّدة، وصياغتها من أجل أن تُعبّر عن كل الأصالة في كيفية التكوّن في هذا العالم. و«بروست» هو الذي أوعز بدقة أنّ اللغة «يجب عليها، لتبقى حيّة، أن تتغيّر مع الفكر، وأن تنصاع لحاجاته الجديدة، مثل الأقدام التي تُصبح كفّيّة عند الطيور المضطرة إلى الذهاب فوق الماء»[1]. و«دانتي» من جهته، لم يتردّد في تطويع اللغة لنظرية التطوّر الأدبيّ هذه، تلك النظرية التي تَخلق الحاجةُ فيها العضوَ، كما في الطبيعة. فـ«الأسلوب الجديد العذب» (*Dolce stile nuovo*) الذي جعل هذا الفلورنسي نفسه ممثلًا له، هو وأصدقاؤه «غيدو كافاكانتي»، و«تشينو دا بيستويا»، و«لابو دجياني»، كان أسلوبًا جديدًا بالنسبة إلى الأسلوب «القديم» الذي كانت تُمثله الكتبُ المقروءة والمثيرة للإعجاب، تلك الأعمال التي كانت قراءتُها الجديدة تستدعي فوق ذلك كتابة مُتجدّدة.

تفيض القرون الوسطى بمَشاهد القراءات التي كانت في أغلب الأحيان ينابيع حب. هكذا كان «باولو» و«فرنشيسكا»[2] وهما يقرآن معًا كيف وقع «لانسولو» في الغرام، ولكن كذلك «هيلوييز» و«أبيلار»[3]، و«نيما» و«نُوام»

---

(1). Marcel Proust, *Écrits sur l'art*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 94

(2). Dante, *Divine comédie*, *Enfer*, V, vers 121 à 142

(3). يروي الحكاية «أبيلار» في الرسالة المعروفة بعنوان «تاريخ المصائب» (*Historia Calamitatum*).

في رواية «فلوار و بلانشفلور»[1]، أو عند «جان فرواسار» أو عند «بوكاتشي». ونعثر أيضًا على الكثير من المقاطع التي تقود فيها القراءةُ إلى الكتابة. تلك هي حال «كريستين دو بيزان» في «كتاب مدينة السيدات» أو كذلك «غيوم دو ديغولفيل» الذي يعزو كتابةَ مؤلَّفه «حجُّ حياةٍ بشرية» إلى التأثير الذي مارسته عليه قراءة «رواية الوردة»[2].

«مونتيني»، في زمنه، مثالٌ آخر على أولئك الذين اندفعوا إلى الكتابة بسبب القراءة، لكنّ هذه قراءة خاصة، «من دون نظام ولا غَرَض، أي بقِطع غير مترابطة»[3]. فهو جمع في كتابه، كما في وعاءِ الأزهار الغريبة، مقاطع من «بوكاتشي»، و«رابليه»، و«أريوست»، و«أوفيديوس»، ولم يضع من عندياته «إلا الخيط الذي يربط بينها»[4]. وقد اعترف «مونتيني» بأنه لم يرتبط بعلاقةٍ مع أي كتابٍ متين، ما عدا «بلوتارخ» و«سينيكا»، وأنه رغم ذلك طوّر صوتًا خاصًا به. وكان يُسَرّ بأنّ هذا الصوت يتآلف أحيانًا مع أصوات المؤلفين الجيّدين، مع أن عباراته كانت «شاحبة، وهزيلة، وفارغة»[5] بالمقارنة مع عباراتهم، لدرجة أنها كانت تذكّره بخجلٍ بـ«الحفرة المُوحلة»[6]، المنخفضة والعميقة، التي صنعت تلك العبارات. كذلك، كانت قراءته، مثل قراءة «دانتي»، منتجة لكتابةٍ لغتُها غنية إن لم يكن بالكلمات فعلى الأقل بالأماكن الشائعة، والصور الأدبية، التي استنارت بها لوحاتُ الأدب الفرنسي الكلاسيكية.

لقد توصل «مونتيني»، عبر تربيته، إلى تطوير قراءةٍ فرديّة تمامًا ونوعًا ما غريبة عن قراءات أتْسيِّ عصره المعقدة. وكانت هذه القراءة، الفردية، و«الشخصية»، تتطلب أيضًا أسلوبًا جديدًا: إنه المبحث [الرسالة].

المبحث (essai) هو ذلك الجنس الذي يُخضِع نصّ الآخر إلى هذه التجربة الشخصية والخلاقة التي هي القراءة. فـ«مباحث» مونتيني هي الأثر الملموس لهذه الدعوة إلى الكتابة التي تُطلقها القراءة. والواقع أن

(1). *Le Conte de Floire et Blancheflor,* Paris, Champion, 1983, vers 239 à 240

(2). انظر:

Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « *La scène de lecture dans l'oeuvre littéraire au Moyen Âge* » in *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge,* édité par D. Bohler, Paris, Le Léopard d'Or, Cahier n° 11, 2006, pages 13 à 26

(3). Montaigne, *Essais,* III, 3, in *OEuvres complètes,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 828

(4). *Loc. cit.*, II, 10, p. 389 et III, 12, p. 1033

(5). *Loc. cit.*, I, 26, p. 145

(6). المرجع والصفحة نفسهما.

«مونتيني» يُدعى إلى الكتابة من خلال القراءة، وعندما يفعل ذلك يُصبح ما هو عليه. لهذا السبب بمقدوره أن يُعلِم القارئ منذ التصدير أنه، هو نفسه، موضوع كتابه. إذ يُولّد عمله ككاتبٍ من تجربته الشخصية المرتبطة بتملّك نصوصٍ أخرى، وباستحواذ الآخر بالقراءة.

في المبحث هناك اختبارٌ تكون نتيجتُه، أي الفوزُ الأساسي، الذات نفسها[1]. «مونتيني»، في الحقيقة، هو مجموع قراءاته وفي الوقت نفسه مجموع كتاباته، فالقراءات تكوّن الكتابات، والكتابات تعبّر عن القراءات[2].

كذلك، يجب وضع «حديث الطريقة» لـ«ديكارت» في جنس المبحث، لأن هذا الفيلسوف توصّل إلى «أنا أفكّر» بواسطة ممارسة الشكّ الذي ليس له معنى إلا بعد تجربة العالم، التي في حالته، كما في حالة «مونتيني»، تمرّ بممارسة القراءة[3]. فـ«المباحث» و«حديث الطريقة» يمثلان عملين يريدان أن يكونا صدى القراءات الصامتة، تلك القناعات الخافتة التي تتحرك في بُرجٍ أو في قعر مِقلاة. والمبحث، بوصفه جنسًا أدبيًّا، هو قراءة جديدة. فمن قراءة العديد من المؤلّفين، يُولّد نصٌّ يَعرض هذه القراءة الجديدة، بحيث إنّ القراءة تُولّد الكتابة كما تُنتج الصرخةُ في الوادي صداها.

سيكون من المُملّ فهرسة كل أولئك الذين استُحِثّوا للكتابة من خلال تجربة القراءة، والذين ظنوا بذلك أنهم يغذّون روحهم بريّها بالحبر، كما فعل رجل الدين «سيباستيان برانت»[4]. ولما لم يكن «إيراسم» راضيًا عن وضع الكاتب في طليعة المجانين، شعر أنه من واجبه أن يزيد على ذلك بإطراء الجنون نفسه، وبأن يبرهن لنا أنّ الجنون «لا يسبب تعاسة الإنسان، ما دام يتلاءم مع طبيعته»[5]. ومن «أطلانطس» لـ«أفلاطون» إلى جزيرة «يوطوبيا» لـ«مور»، ومن «مدينة الشمس» إلى «دير تيليم»، لا

(1). أحد خفايا التربية الأبدية هو أنّ معرفة الذات تمرّ بمعرفة الآخر، وأنّ للمرء لا يُصبح بتاتًا سيّدَ نفسه إلا بعد أن يكون الآخرون أسياده. الإنسان العادي قويّ بضعفه، والرجل للمثقف، من جهته، قوي بقوة الآخر.

(2). «قد يكون الأدب إذًا هذا الجسر للُعلّق المدود فوق للسافة التي تفصل المرءَ عن نفسه». Claude Roy, *Défense de la littérature*, Paris, Gallimard, 1968, p. 35

(3). انظر كذلك:

L'Essai : métamorphose d'un genre, textes réunis et présentés par Pierre Glaudes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, pages 218 à 220. Voir également : P. Glaudes et J-F Louette, *L'Essai*, Paris, Armand Colin, 2011

(4). S. Brant, *La Nef des fous*, LXXIX, 6, Paris, José Corti, 1997, p. 251 (traduction Nicole Taubes)

(5). Érasme, *Éloge de la folie*, XXXII

يوجد سوى رابطٍ واحد: إنه القراءة. لا تؤدّي كل الطوباويات إلا إلى المكان نفسه: المكتبة. يجد المرء فيها غذاء كلّ الأوهام، وكل ما هو مُطلق، وكل النزهات أيضًا، ذلك لأن المرء يكون سعيدًا مُسبقًا عندما يطلق العنان لأوهامه حول سعادته. لقد كان «ليشتنبرغ» على حقّ عندما قال إن السبيل لفهم مؤلفات بعض الكُتّاب لا بد من أن يكون معرفة ماذا أكلوا[1]. لقد فكّر «سرفانتيس» بـ«أماديس دو غول» وهو يكتب «دون كيشوت»، و«فولتير» قرأ بسرعة «لايبنتز» ثم تصوّر «كانديد»، وقرأ «غوته» «لوسيان دو ساموسات» ثم وضع قصيدته القصصية «الساحر المتدرب»[2].

قلما يُقرأ «لوسيان» في أيامنا هذه. فميلُه إلى السخرية ونُزوعه إلى الهجاء لا يجدان صدًى كبيرًا في عصرٍ ذهب التسامح فيه إلى درجة أنّ التهكّم على حساب الآخرين يُعدّ بمثابة تعدٍّ على حقوق الإنسان. لم يعُد يُقدِّر اليوم مؤلِّف يستطيع أن يكتب، مثل «لوسيان»، تمجيدًا للذبابة أو حوارًا حول الخِصاء.

في أحد النصوص الأشدّ سخرية تجاه الفلاسفة، أو بكلمة أفضل، تجاه أولئك الذين يُمكن أن نسميهم اليوم باسم «الأساتذة» الذين يضع بعضُهم بمهارةٍ متاهات من الكلمات في حين يبذل الآخرون جهدهم من أجل أن يضيعوا فيها، في أحد هذه النصوص توجد القصة التي تقع في أساس حكاية «غوته» الشهيرة.

يقدّم «لوسيان» إذًا علماء يتنافسون في فنّ الكذب الرائع والمبالغة المُفرطة، وكل واحد منهم يقذف إلى الآخر بلا حياء حكايات وقحة، ولا تُصدَّق، والتي كانت لتكون حقيقية لو لم تكن من صنع الفلاسفة. يحكي إذًا أحدُ هؤلاء الفلاسفة، وهو «أوكراط»، أنه كان له صاحب سفرٍ في مصر يُدعى «بانكراتيس»، وهو الذي أقنعه بالعدول عن اصطحاب عبيده، لكونه يعرف بروعةٍ كيف يخلّص نفسه بنفسه. وبواسطة بعض الكلمات السحرية، استطاع هذا الغريب في الحقيقة أن يُخضع عصى، أو مكنسة، لأوامره، وبعد أن ألبسها بعض الثياب القديمة، إذا بها في خدمة رفيقي السفر، تحمل حقائبهما وتقوم ببعض أعمالهما. اختبأ فيلسوفنا في مكان

(1). Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher* in *Schriften und Briefe* (tome I), édité par W. Promies, Munich, Carl Hanser Verlag, 1968, pensée G 34. Traduction française de Charles Le Blanc in *Le Miroir de l'âme*, Paris, José Corti, 2012 (1ère éd. 1997), p. 343

(2). هناك تاريخ للأدب من الممكن كتابته، تاريخ طبيعي للآداب الجميلة على طريقة «التاريخ الطبيعي» لـ«بلينيوس» يمتزج فيه الواقع، والخيالي، والعجائبي.

خفيّ، وراقب في الظل المعتم صديقه الجديد، فتوصل بذلك إلى أن يتعلم بعض الكلمات السحرية التي تحرّك العصا. وفي صبيحة أحد الأيام، خرج رفيقه ليُروّح عن نفسه، فنطق الفيلسوف بالكلمات السحرية، وإذا بالعصا تتحرك. أمرها بجلب الماء له، ولكن لما كان لا يعرف كيف يُوقف السحر، جلبت له العصا الماء ثم الماء ثم الماء، جرّات مليئة وطافحة، لدرجة أنّ الغرفة وقعت في فيضانٍ أشبه بفيضانات نهر النيل. شقّ «أوكراط» العصا ليوقفها، لكنه لم يفعل سوى مضاعفة الكارثة: أصبح هناك العديد من قطع الخشب الجاهزة في خدمته من أجل إغراقه. وكان لعودة «بانكراتيس» المفاجئة أنْ أنقذ الفيلسوف من الغرق. لكنّ هذا الصديق كان مستاءً من مراقبته له، فاختفى بعد ذلك بوقت قصير، تاركًا رجلَنا مُصابًا بالدهشة، ومتيقنًا من أمرٍ واحد: وهو أنه تعلم كيف يُؤنسِن قطعةً من خشب[1].

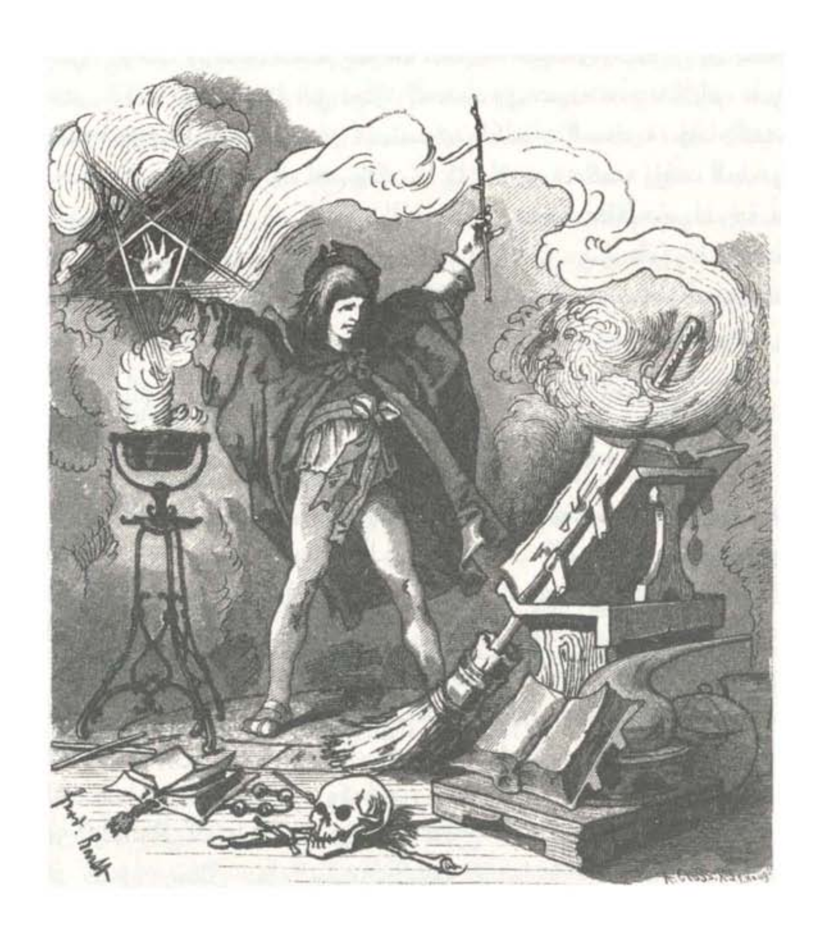
إنّ القصيدة القصصية التي يُعيد «غوته» روايتها مختلفة عن هذه في الكلمات، ومتطابقة معها في الروح. فالجانب الهجائي عند «لوسيان» لا يُحتفظ به في الحكاية الألمانية، ولا إطار السفر إلى مصر بالنسبة إلى الفيلسوفين كذلك. كما أنّ القصد من التأليف مختلف، من دون شك في ذلك. فقصيدة «غوته» تندرج فيما يُسمّى باسم «*Balladenjahr*» [القصيدة القصصية]، وهي حادثة من أحداث الصداقة بين «غوته» و«شيللر» قدّم خلالها الكاتبان، في العام 1797، وفي بضعة أشهر بعضًا من أشهر القصائد القصصية في الأدب الألماني. وكما هي الحال دائمًا عندهما، يهدف القصدُ من الإبداع إلى التكوين الإنساني، فهو يطرح خلاصة أخلاقية. كان «شيللر» قد أكّد في «رسائل حول التربية الجمالية للإنسانية»، ووافقه «غوته» على ذلك علانية، أنّ على الجميل أن يُرغِّب في الخير[2]. ذلك هو الاتجاه الذي سلكته قصيدة «غوته».

---

(1). Lucien de Samosate, *Le Menteur d'inclination ou l'incrédule*, 33 à 36

(2). انظر كذلك:

Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 59



نجد أنفسنا في قاعة، الأرجح أنها مكتب دراسات، ويمكن التحقق بسهولة من أنه نسخة مطابقة لمكتب «فاوست» الذي يتأسف فيه على حدودية المعرفة الإنسانية. هذا الرسم الإيضاحيّ لـ«فرديناند بارت» (الصورة 3) يُعبّر عن المشهد في عدة صُوَرٍ مرسومة: قاعدةٌ تَحمل كتاب طلاسم ضخم يُخمَّن أنه مليء بالتعازيم التّشفعيّة. على الأرض، هناك جمجمة، وسيف قصير، وكتبٌ أخرى مبعثرة يبدو أنها هناك من أجل استحضار أرواح «هوراس»: «الفن طويل، والحياة قصيرة». وفي الخلفيّة، هناك دَوْرقُ [قارورة] الخيميائيّ. أما النجمة الخماسية التي ترتسم في النفثات الملتفة

من دخان البخور الذي يحترق على المنصب، فإنها تُوحي بأنّ السحر المعمول به هنا يُستوحى من لُجج «أوركوس»، ويحضّ على لقاءات الأرواح الملعونة من دون شك، إنها بعض الأرواح الناجية من عذاب «الترتار» والتي لا تزال تنضح بالرطوبة من مياهه. والمكنسة موضوعة على كتاب الطلاسم: إنها بانتظار الحياة. وهناك المتدرب، المتدثّر بنوعٍ من الدلماسيّة والمعتمر قلنسوة، وهو يرفع عصا، أو مِزراق [صولجان] باخوس: إنه سيمنح الحياة لها.

في ظل القاعة الفارغة، انسلّ المعلم-الساحر العجوز خارجًا، وتلميذه الذي يتكلم معنا مباشرة ويصف مغامرته بزمن الفعل الحاضر أبدًا -حاضر التعاسة الأبديّ- يشرح كيف استطاع، بعد أنْ راقب ممارسات العجوز وسمع كلماته، أنْ يُخضع سلطة الروح من أجل أن يجترح المعجزات، هو أيضًا. فسحر المكنسة، وأمرها بأنْ تطيعه، وأن تذهب لجلب الماء، وقادها مثلما تُنظِّم الشمسُ سيرَ الأفلاك. وعندما رأى مع ذلك أنه لا يعرف كيف يوقفها، لأنه نسي الكلمة التي تنهي عملها الصغير، ارتاع ورأى في رأسه التائه أنّ هذه المكنسة من رحم جهنّم. فأمسك بفأسٍ وهوى بها على المكنسة... ولكنْ بدلًا من أن يُنهي خيبة أمله، لم يفعل سوى أنْ ضاعف صراخه وشعر بضربة القدر بحدةٍ أكبر. امتلأت القاعة بالمياه الغامرة، وانجرف كل شيءٍ مندحرًا. عندئذ، عاد المعلم-الساحر العجوز، ولما لاحظ أنّ الأرواح المستحضرة ترفض الانصياع له بعد أنْ ثملت بحريتها، أمرها أنْ تعود مكنسةً وأن تذهب، بهدوء ورصانة، لتركن إلى زاوية القاعة حيث تجتمع بوفرةٍ الأنوارُ الضعيفة والظلال.

حكاية الساحر المتدرب، في حدّ ذاتها، مأساة حقيقية [تراجيديا]. وهي تمتلك كلّ خصائصها الشكلية. أولًا، تثير العواطف المختلطة بين الشفقة والخوف. إذ لا يوجد ولدٌ يرى الصور المتحركة لـ«ديزني» المستخرجة من قصيدة «غوته» القصصية إلا واختنق بالقلق الذي يُصاحب هذه الحماقة التي ليس لها حدود، وفُرّج عنه بعمقٍ أيضًا عند عودة الساحر العجوز. الانفعال القوي والتطهير النفسي يُصاحبان فعلًا هذه الحكاية[1].

تقدّم كذلك هذه القصيدة القصصية الوحدة الكلاسيكية الكاملة في المكان والزمان والحدث. وهي تتوافق مع مفهوم التراجيديا الذي عبّر عنه «شيللر» في كتابه «حول الشعر البسيط والعاطفي»، وهو أنها تمثل الصراع بين الواقع والمثال. فالصراع هنا هو واقع المتدرب التعيس، فهو بما

(1). Aristote, *Poétique*, 6, 1449 b 23

أنه لا يمتلك فنَّ مُعلمه يشعر برغم ذلك بالرغبة في العمل، والإتمام، والإدهاش، والوصول هو أيضًا إلى تلك الحرية التي تصدر عن امتلاك القُوى السحرية. على كلٍّ، تبدأ هذه القصيدة القصصية بالتعبير عن هذه الحرية:

«المعلم-الساحر العجوز

أخيرًا، لقد انطلق ذاهبًا!»

هذا الغياب هو نقطة انطلاق التراجيديا. والسحر الرئيس هنا هو في الاعتقاد بأنَّ الحرية وليدة الغياب، وبأنه لما كان المعلم-الساحر غير موجود فإن الحرية تصبح عندها مُمكنة. وما دام المعلّم موجودًا هنا يبقى المتدرب في مكانه، وهو الذي ينقل متأوهًا دِلاء الماء لملأ الحوض. وهو، من أجل إجراء المعجزات هو أيضًا، بحاجةٍ إلى غياب المعلم، ومع هذا الغياب إلى الحرية التي هي الشرط الجوهري لكل سحر. ذلك لأنّ التحليق في محفل السبت، والاختفاء في الهواء مثل الدخان العاصف، وتسيير المكانس، كل هذه الأعاجيب كانت تبدو للمتدرّب بوصفها أفعالَ تعبيرٍ عن الحرية، عن حريةِ ذهنٍ يعرف كيف يتفلّت من قوانين الطبيعة. يظنّ الساحر المتدرب أن كل عملٍ خلاق، بالنسبة إلى الإنسان، طريقٌ للتحرّر من العالم، وللتخلص من غبار الأرض، وللسكن بين النجوم. والمعلم، من جهته، لا يحتاج لغياب أي شخصٍ كان من أجل أنْ يكون حرًّا. إنه يعرف كيف يستغني عن السهولة التي يُوفّرها الآخـرون[1]. فكل مُعلّم غِيابٌ بالنسبة إلى نفسه هو: غياب الكتب، والخطابات، وحضور الآخر. ما دام كل شيءٍ يسكنه، حيث كان، وفي كل الأمكنة، فذلك يعني أنه لوحده، لكنه دائمًا مصحوب بأفكاره، ومعارفه، ومهاراته. للمعلم عزلة في نفسه، ومع ذلك لا يكون المعلم وحيدًا أبدًا. على كلٍّ لهذا السبب هو معلم. تلك هي معرفة المعلّم.

أنْ يكون كلُّ شيء في الذات، يعني أنْ يكون المرء كل شيء، كل شيء في الوقت نفسه، ويعني أيضًا أن يستطيع كل شيء وألا يحتاج إلى ظرفٍ معين للعمل، على عكس المتدرب الذي يحتاج، من جهته، إلى غياب المعلم. في كل شيء، للمتدرب حريةٌ مشروطة. لكن، أن يكون كلُّ شيء في الذات، وأن يكون المرء كل شيء، وفي الوقت نفسه، أليس ذلك ضربًا من الخيال؟

(1). Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, III, V

هذا الوهم، إنه جوهر السحر نفسه. في الواقع، بما أن المرء لا يستطيع معرفة كل شيء، وبما أنه لا يستطيع أن يكون كل شيء، فإنّه دائمًا وحيد نوعًا ما. وبما أنه لا يستطيع فعل كل شيء، فإنه يكون بالتالي دائمًا عبدًا نوعًا ما، ولا يوجد إنسانٌ حرٌّ بالفعل. حتى «سيرس [كيركي]» الساحرة لم تكن لها القدرة فيما وراء شواطئ جزيرتها، وعليها أن تطيع أوامر الآلهات[1]. ومثلها، يقضي مصيرنا الأول أن نتهيأ لرحيل «عوليس»، وأن نتأتى لذلك طيلة ما تبقى لنا من حياة.

هكذا يمنح غيابُ المعلّم حريةً ظاهرية، فضاءَ عملٍ للمتدرب. الغياب والحرية الوهمية التي تنتج عنه يُتيحان له أن يتصرّف. لكن المتدرب ليس حرًّا بالفعل، لأنه إن كان يعرف كيف يحرّك المكنسة، فإنه يجهل كيف يُعيدها إلى حالتها الأولى. لذلك، سيحتاج إلى أحد آخر، إلى المعلم. وهو كان يُمكن أن يكون حرًّا لو استطاع الاستغناء عنه، لو أن العزلة استمرت في كونها الشرط الأساسي لعمله أو، إن أردنا، لو كان فيه هو حضور المعلم من خلال التعويذة التي تضع نهايةً للسحر. ما ينقص المتدرب هو بعض المعارف من أجل أن يكون حرًّا بالفعل. لكنه، وفي وهم الحرية، مضى قدمًا وتصرّف رغم كل شيء:

«عندها، وكما أشاءُ، تنصاع

أرواحُه وتأتي إلى الحياة»

هنا إشارة لما أطلق عليه «القدماء» اسم «ὕβρις» والذي غالبًا ما تُرجم، لعدم توافر الأفضل، بكلمة «المُغالاة». المغالاة هي أن «يريد» المرء أن يكون أكثر مما هو عليه، وأن «يظن» نفسه أكثر مما هو عليه، وأن «يرغب» في فِعل أكثر مما يستطيع فعله. فالـ«ὕβρις» هي نوع من دُوار [نشوة] الأنا الشبيه بذلك الذي أصاب «عوليس» شُؤمًا، عندما قام، قبل مغادرته جزيرة «السيكلوب»، بالإفصاح له عن اسمه[2]. وقد قال أفلاطون[3] إن هناك ὕβρις في كل مرةٍ يتجاوز المرءُ حدّ ما هو عدل. أما أرسطو، فإنه يؤكد أنها تُولد من الوقاحة[4]. وأراد «فيلو الإسكندري» أن يكون أشد حزمًا

(1). Homère, *Odyssée*, chant X

(2). Homère, *Odyssée*, chant IX

(3). Platon, *Phèdre* 238a

(4). Aristote, *Rhétorique*, II, 2, 1378 b 23

فتكلم بوصفه رجل دين وليس فيلسوفًا مؤكدًا أن ὕβρις تمثّل تعبيرًا عن العدم عند الإنسان[1]. لا يهمّ! لقد ثمل المتدرب بالمغالاة فتبوّأ مكان المعلم. قلّده بكلماته، وحركاته، وكان هذا التقليد كافيًا في نظره من أجل أن يعرف كل شيء:

«بكلماته، وحركاته المرئيّة،

وبعاداته المحفوظة،

مع الجنّ المنفلتين

سأجترح أنا أيضا المعجزات».

هذا الوهم خطأ مُميت. فمبدأ المغالاة نفسه هو الوهم، إنه خطأ لا فيما يتعلق بالعالم، بل فيما يتعلق بالذات، حسابات مغلوطة ليس تجاه قيمة العالم بقدر ما هي تجاه قيمة الذات. فهو يظن أنّ إعادة العمل هي العمل نفسه، وأنّ إعادة الإبداع هي الإبداع نفسه، وأن تكرار الكلمات السحرية هو السحر بعينه. لقد تخيّل المتدربُ أن التقليد واقعٌ في حد ذاته. إلا أنّ الصدى لا ينعم بحياة خاصة به، الصدى ليس صوت الجبل. الصدى ذكرى صوتية معلقة في الهواء، واهنة مثله. ما أنْ يسكت الصوت لا يُسمع شيء سوى خرير مياه السيل في الأسفل. لقد تجاوز الأمرُ المتدرب بسرعة، وتشهد على ذلك ردةُ فعله الأخيرة، وهي تحطيم المكنسة. ويعود الوضع إلى نصابه بحضور المعلم-الساحر نفسه الذي لم يكن عليه إلا أنْ ينطق ببضع كلمات سحرية فقط من أجل فرض سيطرته:

«إلى الزاوية،

مكنسة، يا مكنسة!»

حرية وهمية، مغالاة، تقليد، إنّ لمغامرة الساحر المتدرب بعضَ عوامل الشبه مع مغامرة المترجم. هو أيضًا يمارس فنّه في غياب المعلم. ومكانه في مكتب دراسة الأدب يتضمن أكثر من شبهٍ مع مكان الساحر المتدرب.

عند «غوته»، تلحّ القصيدة القصصية على أهمية «المكان» الذي يشغله

(1). انظر: Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique, op. cit.*, p. 14

المرء من أجل العمل وعلى «الحرية» التي هي ضرورية من أجل إنجاز العمل. فبالنسبة إلى المؤلِّف المطلوب ترجمته، لا يجد المترجم نفسه في مكانٍ آخر غير مكان القارئ. والعلاقة بين المترجم والمؤلِّف هي نفسها التي تنشأ بين القارئ والمؤلِّف. إذًا، لا بد من فهم عمل الترجمة بالتوازي مع القراءة.

تمرّ العلاقة مع النصّ بالقراءة: أن تَقرأ وأن تُقرأ. إلا أن الفارق بين القارئ والمترجم هو أنَّ المترجم قارئ يكتب. ونتيجة عمله النهائية هي نص آخر، نص يُفترض أنه يتمتع بمزايا النص الأول الأساسية، لكنه يمتاز عنه برغم ذلك وجوهريًّا باللغة. فنصُّ الترجمة نصٌّ يتضمن بوضوح استراتيجية القراءة لدى هذا القارئ الخاص جدًّا الذي هو المترجم. تنتمي هذه القيود إلى فئتين: الأولى تتعلق بـ«الحرية»، والثانية بـ«الغائيّة»[1].

مهما قيل عن القارئ، فإنه يبقى غير حرّ. فالحرية في تناول كتاب أو لا، ومتابعة قراءته أو لا، والقفز فوق صفحة أو لا، ليست هنا سوى حرية سلبية[2]. الحرية التي يحدِّدها موضوعُها ليست حرة. فالحرية ليست في العمل بقدر ما هي فيما يُصاحب العمل، وهذا مبدأٌ أساسي ليُقال عن عملٍ ما إنه «إنساني»[3]. فالقارئ لا يستطيع أن يعمل بطريقةٍ تخلع عن مربي «لانتز» احتقار عائلة «ماجور برغ»، أو بطريقةٍ تُبقي «إما بوفاري» وفية لزوجها، أو كذلك ألا ينتحر «زينون» في رواية «مارغريت يورسنار»[4]. وإذا كان صحيحًا أن القارئ يُفعّل، إذا صح القول، مضمونَ الكتاب، فإن ذلك لا يجعل منه برغم ذلك كائنًا حرًّا[5]. هناك إذًا حدٌّ لما يمكن أن يبتغيه القارئ.

---

(1). على كل، لم يكن «دللبير» يرى قيودًا على المترجم غيرهما. ففي «ملاحظات حول فن الترجمة عمومًا» (1763) التي ترد قبل مختارات من ترجمات «تاسيتس»، يؤكد «دللبير» أن: «[...] للمؤلف كان سيّد مخططه، وسيّد ما عليه أن يقول والطريقة التي يقوله بها. أما المترجم فإنه في حالة الزامٍ في كل تلك النقاط. وهو مُضطر للسير من دون توقف في طريق ضيق وزلق ولم يكن نتيجة اختياره هو، وهو مضطر أحيانًا لأن يقفز جانبًا كي يتجنب الهاوية».
D'Alembert, *Observations sur l'art de traduire en général* in *Morceaux choisis de Tacite*, à Lyon chez Bruyset, 1763, p. 31

(2). الحرية المحددة بالخيار بين أمرين «اعمل أو لا تعمل» هي في الأساس حرية سلبية. إنها عبودية لاإرادية. وشعارها هو نفسه الذي كان موجودًا على مدخل معسكر «أوشفيتز»: «العمل يولّد الحرية»، وكان هذا يدلّ جوهريًّا على أن كل ما يمكن أن يُعمل هناك لن تكون ثمرته أبدًا الحرية الفعلية.

(3). لقد استكشف العالَم اليوناني شروط الحرية البشرية السلبية في جوهرها، وحتى في خباياها العميقة. بل يُمكن القول إن التراجيديا اليونانية وضّحت الحالة الطبيعية لانعدام الحرية في الوضع البشري. وأحد الأسرار الغامضة في هذا الوضع هو تحديد متى يريد المرء «حقًا» انتهاء أعماله. فشخصيات مثل «أغاممنون»، و«أورست»، و«أوديب»، لا يتصرّفون بكل ما في الكلمة من معنى: القدر «يتصرّف بهم». انظر: J-P Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1981, tome I, pages 71 à 73

(4). إن القارئ الذي يقفز من صفحةٍ إلى أخرى، حسب أهوائه، يضع نفسه مكان المؤلف الذي، من جهته، أراد أنه بعد الصفحة 234 تأتي الصفحة 235.

(5). بكلمات أرسطية، القارئ هو المحرّك الأول، لكن متابعة التحريك تفلت من بين يديه.

توضّح قصة الساحر المتدرّب أنّ المتدرّب، وإن كان فاعلًا، ليس حرًا رغم ذلك. فالحرية من صنع المعلم-الساحر العجوز. هو وحده يقدر على تغيير مسار الأمور. حقًا، قد يحصل أن يكون للقارئ دورٌ في الحكاية المرويّة، وأن يُوجَّه الكلامُ إليه مُباشرة كما يفعل «ديدرو» في «جاك القدريّ». لكن واقع أن يُوجَّه الكلامَ إليه لا يجعله سيد مضمون الخطاب. من جهةٍ أخرى، بيّن «إيتالو كالفينو» بشيءٍ من الدعابة كيف أن القارئ هو بالفعل أسير المؤلِّف، ونهاية الكتاب الذي يُعلن القارئ فيها أنه أنهى كتابًا لـ«إيتالو كالفينو» بعنوان «لو أن مسافرًا في ليلةٍ شتائيّة»، تتكلّم كفايةً لصالح احتجاز القراءة هذا. في الواقع، القارئ حرٌّ تجاه هذا الكتاب كما الساحر المتدرب حرٌّ تجاه كتاب الطلاسم الذي لمعلمه: إذ إنه يُحدّ بقواه الخاصة به بقدر ما يُحدّ بقوة الطلاسم نفسها. هكذا يكون النص الذي هو ترجمة.

القيد الآخر هو الغاية. هناك غاية لكل عمل، غاية يملكها المؤلف وتفلت من بين يدي القارئ. المؤلف وحده السيد المطلق لمشروع الكتابة الخاص به. وهو وحده يعرف أين يريد فعلًا أن يصل[1]. إن الافتراضات المختلفة التي يكوّنها القارئ حول النص الذي يقرأه تشهد أساسًا على واقع أن الغاية من الكتاب لا تزال تفوته.

مع ذلك، عندما ينتهي الكتاب، هل يستطيع القارئ أن يزعم أنه في المكان نفسه الذي للمؤلف؟ يُمكن الشك في ذلك. هناك دائمًا إمكانية وجود غاية مخفية في مشروع الكتابة عند المؤلف، وقد تكون فاتت القارئ، وهناك كذلك إمكانية وجود خطرٍ هو عدم فهم العمل الذي يُقوّض القدرة على استيعاب مغزاه وغايته. هكذا، العمل الأدبي نصٌّ ينمّ عن قيمتين اثنتين لا تعرفهما القراءة: إنهما الحرية والغاية. فالعمل الأصيل نصٌّ غير مُتوقّع ويخضع بكامله لحرية المؤلِّف. زِد على ذلك ما قاله «فريدريش شليغل» عن أنّ قانون الشعر الأول، وقانون العمل الخلاق تمامًا إنما هو ألّا تخضع إرادةُ الشاعر الحرّة لسيطرة أيّ إرادةٍ أخرى[2].

---

(1). في هذا المعنى، أيّ عملٍ فني ليس مُستكملاً، طالما أن القصد الذي يكشف عنه لا يمكن أبدًا أن يُعلَن بوضوح وبالكامل. ألم يُقل إن كل الفلسفة كانت سلسلة من الملاحظات دُوّنت في أسفل صفحات أفلاطون؟ لا يُعبّر هذا عن غنى مضامين أعمال أفلاطون وحسب، بل كذلك عن الوفرة التأويلية التي تُتيحها. كل عمل فني عملٌ غير مُستكمل، طالما أنّه لا يوجد كلمة للتعبير عن كل التجربة الإنسانية. فكلمة «جمال» لا تلخّص في حروفها الأربعة ما يجدر الشعور به ولا تستنفد كل ما فيه من أصوات متعددة. يميز عدمُ الاكتمال العملَ الفني عن الشيء العادي، وعما يمكن إنتاجه بواسطة التقنيات في قصدٍ يمكن للواقع أنْ يستوفيه: إنه الجدوى. ما لا يُفهد في أي شيء لا يحتاج الى أن يُستكمل. للمزيد، انظر: H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par G. Fradier, Paris, Agora Pocket, 1983, pages 226 et 227

(2). Friedrich Schlegel, *Fragments de l'Athenäum*, n° 116. للاطلاع على كامل هذا المقطع والتعليق

الترجمة نصٌّ عناصره مُشتقة من نصٍّ آخر، على عكس ما تُترجمه[1]. فالنص الأصوليّ، أي النص المُترجم، يتميّز عن النص الأصلي، ذاك الذي هو ترجمة له، ليس فقط باللغة، بل خصوصًا بكونه نتيجةً فِعل القراءة، وبكونه يُعبّر عن فقدان الحرية والغاية فيه، وهما خاصيتان تُصاحب فِعل الكتابة، كما رأينا منذ قليل. بالإمكان هنا تحديد الترجمة بأنها إبداعٌ نصّيّ تنقصه الحرية والغاية. يوجد هنا شيءٌ ما يفوته دائمًا، كما هي الحال في أيّ قراءة.

يُبيّن تواجدُ عدة ترجمات لنصٍّ واحد وفريد هذا البحثَ عن حريةٍ وغايةٍ في النص المترجم. يُعبر عن هذا البحث تعدّدُ الترجمات تجاه خاصية الفرادة في النص الأصلي. كذلك الأمر بالنسبة إلى الساحر المتدرب الذي يريد في غياب المعلم الساحر أن يحل محلّه: إن كان قد توصل إلى تسيير المكنسة فإنه لا يستطيع إيقافها: حتى إن كان يريد ذلك، فإن ذلك ليس بمقدوره، وحرفيًّا، «من دون وجود غاية فعلية» تُغرق المكانس مكتب الدراسة بالمياه. الترجمة سِحرٌ يُحرّك المكنسة، من دون القدرة على إيقافها أبدًا، ثم تأتي مكنسة أخرى، ثم تصل مكنسة أخرى، وأيضًا، وأيضًا... تستدعي كل ترجمةٍ ترجمةً أخرى. فالمترجم ساحرٌ متدرب يُحوّل صياغات الأدب السحرية. أحيانًا، تحتفظ بقوتها، وأحيانًا أخرى، إذا حرّكت المكانس لا تدري كيف تُوقفها.

كما الساحر المتدرب، لا يتمتع المترجم بحرّية المعلم: أي المؤلّف. فالمؤلف يتمتع دائمًا، كما رأينا، بحرّيةٍ مطلقة تجاه نَصه، وهذه الحرية تفلت منذ البداية من بين يدي المترجم. حرية المؤلف هي حرية الإبداع. وحرية المترجم، من جهتها، هي جوهريًّا حريةٌ محدودة بالقراءة، وقد حلّل «أمبرتو إيكو» صُورها، من بين أمور أخرى. ومن المعروف جيدًا أفكاره التي وسّعها في كتابه «العمل المفتوح» الذي أصبح مرجعًا في مثل هذا النوع من الدراسات.

هكذا، وبواسطة التعاون مع المؤلف، من الممكن أن يُصبح القارئ مُتوازيًا

عليه، انظر ترجمتنا في: Fr. Schlegel, *Fragments*, Paris, José Corti, 1996, pages 148 à 149. لقد شجب «هيغل» هذا الموقف الذي يحدد الحرية بكونها لا شيء آخر سوى عمل للرء كما يحلو له، وكان ذلك في معرض حديثه عن العناد (في «فينومونولوجيا الروح») وعن حرية الفراغ («مبادئ فلسفة الحق»).

(1). انظر كذلك ما يقوله عن هذا الموضوع «أنتونيو بريت»:

Antonio Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Turin, Bollati Boringhieri, 2011, p. 80. En français : *À l'ombre de l'autre langue : Pour un art de la traduction*, traduit par Danièle Robert, Paris, Éditions Chemin de ronde, 2013

مع سيرورة الدلالة في النص. قد يمتلك النصُّ عددًا كبيرًا من الدلالات التي يستطيع تأويلَها القارئُ الذي يُصبح هنا واحدًا من الجوانب الأساسية في سيرورة التأويل. ويُمكن لهذا القارئ التعاون حرفيًّا مع المؤلف من أجل أن يُبصر معنى النص النورَ، مع الخطر أحيانًا في أنْ يصطدم قصده التأويليّ بقصد المؤلف التواصليّ. لكن، يحصل أنْ يكون القارئ، نوعًا ما، مُتوقَّعًا في النصّ، أي أن يكون المؤلف قد بنى نصه حول قارئٍ مثاليّ، قارئ نموذجيّ يتوجّه إليه بطريقة فُضلى، قارئ نموذجي قد يمتلك هو نفسه مفتاح النص. غاية القارئ النموذجي، نوعًا ما، هي تحقيق كل معاني النص الذي يقرأه.

هذه الطريقة في رؤية العلاقة مع النص تفترض أنّ هناك تعاونًا بين المؤلف والقارئ من أجل أن يُبصر المعنى النور من خلال نشاطٍ هو نشاط القراءة. ويُمكن القول إن هذه العلاقة المثالية هي علاقة الساحر المتدرب بمعلمه، لكنه متدرب لا ينشط إلا تحت سيطرة معلمه. هكذا نتناول الكتاب، ونقرأه، ونؤوّله، ونحن بوعيٍ أو بدون وعيٍ ألعوبة في يدي المؤلف. نحن نُحيي الكتاب مثلما أحيا الساحر المتدرب المكنسة: بتوهّم السلطة والحرية[1].

برغم ذلك، هناك قراءة ليست تعاونًا. هناك فعل قراءة يُمثّل بالأحرى إنابة المتدرب لوظيفة المعلم، كما هي الحال في قصيدة «غوته» القصصية أو في نصّ «لوسيان»: فِعل القراءة الفريد هذا، حيث لا يتعاون القارئ مع المؤلف بل يأخذ مكانه، هو الترجمة[2].

لا تُولّد القراءةُ، بوصفها فعلًا تعاونيًّا، نصًّا آخر، على الأقل لا تولّد نصًّا يريد أن يكون بديلًا عن النص الأصلي. أقصى ما يُمكن أن يكون هو أن نحصل على ملخّصٍ عنه، أو درس، أو محاضرة، أو بحثٍ نقديّ. أو كذلك، يُكتب مجرد ذكرى عن القراءة، وانطباع مُعذّب يُحاصِر الذهن، كما عند «بروست» الذي كان مشغولًا بالذكريات التي كانت تصاحب قراءته: غرفة الطعام الهادئة حيث كانت العجوز «فيليسي» تمر من دون ضجة، والصحون المرسومة المعلّقة على الحائط، والروزنامة التي اقتُلعت منها ورقة البارحة منذ قليل.

---

(1). توهّم الحرية هذا، وتوهم التعاون مع الفنان، يُكوّنان حسب ظنّنا أحد أسس المتعة الجمالية.

(2). من هذه الزاوية، تنشأ الترجمة عن نوعٍ من «ثورة الأدب الكوبرنيكية»، بحيث إن النص لا يعود في المركز، بل القارئ. للمزيد انظر: E. Raimondo, *Un'etica del lettore*, Bologne, Il Mulino, 2007, pages 73 à 75

أما القراءة التي هي فعل إبدال، فإنها، من جهتها، تولّد نصًا لا يكون معناه تمامًا المعنى الذي أراده المؤلف، بل المعنى الذي فهمه المترجم وأوّله. بعد ذلك، يتصرّف النصّ تمامًا كما لو كان الأصل، كما لو كان «عمليًا» الأصل. فترجمة العمل أخذت مكان العمل نفسه، «في غياب» المؤلف، كما أخذ الساحر المتدرب مكان المعلّم[1].

إذا كان يُمكن اعتبار نص المؤلّف «نصًا مفتوحًا»، فهذا ليس حال الترجمة التي هي إنتاجُ نصّيّ لقراءةٍ محدودة في حد ذاتها، ومحصورة بمزايا القارئ-المترجم[2]، ومحدودة بالقيد اللغوي، وهذه القراءة تُسمِع بين السطور قرقعة الصدام بين المقاصد: مقاصد المؤلف، ومقاصد نصه، ومقاصد اللغة المانحة[3]، ومقاصد القارئ، ومقاصد اللغة المضيفة، أخيرًا.

نرى هنا أنّ كل هذه الحدود والحواجز تُبيّن بما فيه الكفاية أنّ الترجمة هي كتابةٌ تحصل في توهّم الحرية. لكن التوهم يُولّد دائمًا المعنى. صحيح أن جزءًا كبيرًا مما يدل عليه النص المترجم يدين به للنص الأصلي، لكنه يدين كذلك، وبنسبة كبيرة، للحدود والحواجز التي تحيط به[4].

نصٌّ إبداليٌّ، من النادر ألا تستدعي ترجمةُ نصٍّ ترجمةً أخرى له: فالقراءة تجلب الكتابة، كما تثير الصرخة في الوادي جواب الصدى. كذلك، عندما ارتعب المتدرب كَسرَ العصا، وكان تأثير هذا أنْ أنتج مجموعة كبيرة من العصي الصغيرة التي تصبّ الماء من دلائها في القاعة. تُبيّن مختلف الترجمات للنص الواحد صراع القراءات، فهي تنسق فعليًا تعدد المعاني المحتملة. ويوضح تعدد القراءات أنه كما أنّ العلم عملٌ جماعي، فإنّ المعنى هو نفسه بناءٌ مشترك[5]. ويكمن عمل الترجمة الأجلّ في تنظيم

---

(1). حول معنى هذا الاستبدال ودور الترجمة الرمزي، انظر سابقًا الفصل الأول.

(2). يُمكن القول في كل الوجوه إن الترجمة الجيدة هي ترجمة تعتدّ بكل ما في الأصل من غنى دلاليّ، بحيث يُتاح للترجمة أن تفتح فضاءً من الحرية للترجمة أكبر من الفضاء الذي تُحدده جوانبُ نقل المفردات اللسانية والأسلوبية بين اللغتين.

(3). ليس ما يريد النصّ قولَه مفهوميًا فقط. إنه كذلك «لساني» إلى حد كبير. وما تريد اللغة قوله يصطدم غالبًا، في الترجمة، بـ«إرادة-عدم-القول» في اللغة التي يُترجَم إليها. وعدم إمكانية الترجمة سمةٌ من سمات عدم إمكانية التواصل، هذا طريق مسدود في الحوار بين اللغات.

(4). «الترجمية» [علم الترجمة] التي نفهمها هنا على أنها دراسة العلاقات بين النص الأصلي والنص الأصولي تؤدّي إلى دراسات مقارنة ومنهجية. أما دراسة الحدود والأطر التي تحيط بترجمة معيّنة ودراسة العلاقة بين القارئ والنص فإنهما موضوعٌ يهتمّ به «تاريخ الترجمات».

(5). المثال التوضيحي على هذا المبدأ هو «التاريخ». فتاريخ الثورة الفرنسية، مثلاً، لم يعُد بإمكانه أن يُقدّم أيّ شاهدٍ مباشر على أحداثها. ما نعرفه عن الثورة هو إذًا ثمرة بناءات تبتعد كلها، قليلًا أو كثيرًا، عن مخطط الانطلاق. هذه القراءات المختلفة للأحداث، التي تتطابق أحيانًا وأحيانًا تتعارض، تُكوّن اليوم «الواقع التاريخي» للثورة الفرنسية، وهي تُساهم في صنع المعنى العام، أي في صنع قراءةٍ شاملة للوقائع. فبعد أن كانت «الثورة»

صراع القراءات هذا في داخل الآداب الوطنية، ومن أجل تكوين إرثٍ فعليّ: إرث القراءات الأدبيّ.

وبالتالي، فإن ترجمات «هاملت» المختلفة إلى الفرنسية لا يلغي بعضُها بعضاً، كما هو الحال في تأدية مقطوعات «سكارلتي» حيث لا يلغي عزف «بلتنف» لها عزفَ كلٍّ من «جيللز» و«كافيليك» لها [ولا يجعله قد عفّى عليه الزمن] -ولكنها تتعاون فيما بينها بالأحرى لتوثّق كيف قُرِئ عملٌ مثل «هاملت»، ولتُسهم في فهمٍ أفضل لتعددية الدلالات، وهي تعددية غالبًا ما تفوت القراء الذين يقرأون في اللغة الأصلية، ذلك لأنّ كل واحد منهم يجد نفسه كالسجين داخل عزلة قراءته الخاصة[1].

تكمن أهمية الترجمة، وهي التي تكسر هذه العزلة، في أنها تُبيّن بأي طريقةٍ يمكن للقراءة أن تستجيب لتوقعات الكاتب، أو تتصدى لها، مثل الساحر المتدرب الذي يريد بعصيانه أمرَ معلّمِه أن يمتلكَ حريةَ أعماله وغايتّها.

عندما حلّ الساحر المتدرب محلّ معلمِه أمام كتاب الطلاسم، لم يعُد يستجيب لتوقعاته. توضّح مسرحية «هاملت» دور «الكتابة» في تكوين التراث الأدبي. فترجمات «هاملت»، من جهتها، تبيّن الوظيفة التي تعود إلى «القراءة» من أجل بناء هذا التراث نفسه. الكتابة والقراءة، العمل والترجمة، تُسهم في بناء أيّ أدبٍ كان. وليس للترجمات رتبة أقل مما للأعمال التي تكوّن الآداب الوطنية. وإن كان لا يُمكن تصوّر الأدب من دون المؤلّفات، فإنه لا يمكن تصوّرها كذلك من دون قرّائها. ودراسة الترجمات تعمل في عِمارة هذا الصرح المُهمل الذي هو «الآداب الجميلة»[2].

فعلًا «معيشًا»، أصبحت فعلًا «مُؤوَّلًا». والمرور من الفعل الأول إلى الآخر هو الذي يدخل فيه معنى التاريخ، لأنّ الأمر يتعلق بالضبط بإعطاء معنى مُؤوّل لما كان معنًى «مَعيشًا». كذلك الأمر في الترجمة، حيث لا يتعلّق الأمر فقط بإعطاء معنى موجود مسبقًا في لغة مانحة، بل أيضًا بإعادة بناء هذا المعنى في اللغة المضيفة. إعادة البناء هذه تملك معنى في حد ذاتها، معنى قراءة النص لدى المترجم قبل كل شيء، نوعًا ما مثل «التاريخ» الذي لا يقدم لنا الوقائع بقدر ما يقدم تأويل الوقائع.

(1). كان «إيراسم» وصديقه «توماس مور» متفقين حول واقع أنه من الأفضل أن يكون هناك عدة ترجمات للنص نفسه، بدلًا من نسخة واحدة تفرض سلطتها، وذلك بالضبط لأنّ تعددية دلالات النص الممكنة تُسهم في فهمه فهمًا شاملًا. انظر: P. Botley, *Latin Translation in the Renaissance*, Cambridge University Press, 2004, pages 116 à 122

(2). إن الصرح الكبير «تاريخ الترجمات باللغة الفرنسية» (*Histoire des traductions en langue française* dirigée par Yves Chevrel et Jean-Yves Masson chez Verdier) يتجه تمامًا باتجاه إعادة القيمة لتراث القراءات هذا، الذي هو الترجمة. هذا بالإضافة إلى التأكيد على الموقع الأساسي الذي تشغله الترجمة في داخل الأدب الفرنسي.

ذكرنا أنّ مكان المترجم بالنسبة إلى المؤلّف هو مكان القارئ، لكنه قارئ تُنتج قراءتُه نصًّا بديلًا. وإذا كان المترجم يحتلّ مكان المؤلف، مثلما احتلّ الساحر المتدرب مكان معلمه، فإنّ نصّه، من جهته، لا يحتل بالفعل أبدًا مكان نص المؤلف. والمكنسة لا تستجيب للمتدرب كما تطيع المعلم. ذلك أنّ للمؤلف أمام نصه علاقة موسومة بالحرية والغاية، بمعنى أنه هو الذي يقود نصه ويوجهه على هواه، أما المترجم فإنه، من جهته، يعمل في توهّمِ أنه يتحرّك في هذين المستويين: فنصّه مدين لنصٍّ آخر[1]. إلا أن التحرّر خاصية من خصائص الحرية.

النص الأصليّ، من جهته، نابع عن «فعل الكتابة». والنص الأصوليّ إنما هو «فعلُ قراءة». ويمكن التأكيد، على خطى «أمبرتو إيكو» أن الأول [النص الأصلي] «يذهب» نحو القارئ. أما الثاني [النص الأصولي، المترجَم]، فإنه، في المقابل، ومن جهته، «يأتي» بالأحرى من القارئ. ليس هذا التمييز بين الذهاب والإتيان بريئًا. فالحركة الأولى تتجه نحو شخصٍ سُمّي بالقارئ النموذجي. في حين أن الحركة الثانية، الخاصة بالترجمة، تنبع من «فِعل» شخصٍ: أي فِعل القراءة. ويتكون الأول بناءً على شخصٍ «مُفترض»[2]، فيما يتألف الثاني وفق الخصائص «الفعليّة» للشخص القارئ، أي إن القراءة التي تُوضع في نصٍّ تعكس تاريخانية الشخص الذي أنتج هذا النص[3] وقضاياه الخاصة به. ومن أجل فهم الترجمة، لا يتعلق الأمر فقط بالرجوع إلى النص الأصلي، بل فوق ذلك بالرجوع إلى مختلف النصوص الأصولية (إلى مختلف الترجمات) التي أوجدها، وذلك وفق المبدأ الكلاسيكي الذي يقول بوجوب مقارنةِ ما تُمكن مقارنته: أي أفعال الكتابة مع أفعال الكتابة، وأفعال القراءة مع أفعال القراءة.

إذا كان المعنى بناءً مشتركًا، فإن تعددية القراءات تُسهم في صيرورة معنى عملٍ محدد. وليس من الملائم في القراءة إكمالُ معنى عملٍ قد سبق واستُكمل، بل إدراجُ هذا العمل في استمرارية القراءات -حتى ولو كانت

(1). الجانب المتوقَّع في النص، وهو الترجمة، هو الذي يؤدّي إلى أنه من غير الممكن تقييمه بالطريقة نفسها التي يُقيَّم بها النصُّ الأصلي. ولأنّ الترجمة نصٌّ مُتوقَّع يمكن أن يوجد فيه معانٍ خاطئة، ومعانٍ مُضادة، وفوارق لم تُنقل، وتخفيفات معجمية، الخ. وهي كلها أشياء لا يمكن وجودها في الأصل الذي يكون تحليله «جماليًا» بقدر ما هو «نقدي». مفهوم الخيار لدى المؤلف ليس هو نفسه مفهوم الخيار لدى المترجم.

(2). يتكوّن مثلُ هذا النص وفقًا لهذا القارئ الذي يطرحه المؤلف أو ذاك، والذي يتخذه نموذجًا من أجل تفكيك رمز نشاطه الكتابي، أي نصه.

(3). بكلمة أخرى، يكشف النصُّ الأدبي عن المؤلف، وتكشف الترجمة عن المترجم. يخبرنا النص الأدبي عما هو فعل الكتابة، ويخبرنا النص المترجم «عما هو فعل القراءة، عما هو القارئ». حول تفعيل النص واعتماد القارئ، انظر: HTLF I, *op. cit.*, pages 831 à 833

استمرارية القراءات مصنوعة من انقطاعات تأويليّة- وهي استمرارية زمنية بالضرورة، وممهورة بوجهة النظر التاريخية، ومسنودة ثقافيًا[1].

هكذا، قبل أن تُقرأ «الإلياذة» و«الأوديسة»، كانتا تُتليان في البداية، وكانتا تنتميان إلى هشاشة عالَم الشفاهة. كان هذان العملان كتابين أدبيين بقدر ما كانا كتابين مَدرسيين يتعلم المرء فيهما فن الحرب، والفضائلَ الخاصة بالقُدماء، والنحو، والبلاغة، وفقه الدين[2]. والقراءات الأولى لهذين الكتابين، والترجمات التي ولّدتاها، تندرج أولًا في خط القراءة التربوية، حيث كان مُتوفّرًا ما أطلق عليه «غوته» في عصره اسم Bildungsroman: أي الرواية التعليمية.

ثم بعد أن تغيّرت الأزمنة تحوّلت قراءة هذين النصين. فالقرون الوسطى بحثت فيهما عما كانت تفتّش عنه في خبايا أعمال «العصور القديمة»: أي مقلعٍ تَستخرج منه الحجارة الملائمة لبناء صرحها الروحي الخاصّ بها.

ثم جاء عصر النهضة وأصبح هوميروس، مثل معظم مواضيع «العصور القديمة»، عنصرًا من μίμησις (التقليد) الفني. على كلّ، هذا ما يميز العصور الوسطى عن عصر النهضة في قراءته لعصور القدماء: فالأولى ترى فيهما قبل أيّ شيء كنزًا يُنهل منه[3]، في حين أن الثاني يعتبرهما خصوصًا بمثابة مصدر «المحاكاة». لكن، في العلاقة مع الكتب، الكنز الذي يُنهل منه، والمثال الذي يُقلّد، يقدّمان علاقات مختلفة. إنهما يُؤثران في تأويل

(1). على تاريخ الترجمات أن يُوضّح استمرارية القراءات هذه -أو تلك الانقطاعات- ليس فقط توضيح ظروفها المختلفة والملموسة (تاريخ القراءة، والكتاب، والمطبعة، والنشر)، بل كذلك إلقاء الضوء على مساهمتها في عملٍ أوسع هو عمل معنى القراءة ودلالتها العميقة في الحياة البشرية. انظر إلى ما يقوله هنا «مارك دو لوني» بعد تصنيفه تاريخ الترجمات: «تحاول هذه التصنيفات [...] خصوصًا تبيان الانقطاعات التاريخية التي تحول دون محاولة بناء تاريخ متناسق للتقاليد التي تُدرَك على أنها انتقال خطيّ ومستمر [...] لمعنى واحد أصليّ» (Marc de Launay, *Qu'est-ce que traduire ?*, *op. cit.*, p. 27). إننا ندين ما نحن عليه بجزء كبير منه إلى الآخرين، إنها غيرية جعلناها لنا في أغلب الأحيان من خلال النصوص. على كل، في «فيلاب» (39a)، يُشبّه أفلاطون الروح بالكتاب.

(2). «لقد قيل ذلك، الإلياذة والأوديسة كانتا تحملان عند اليونانيين نظامَ قِيَم، وتلك الأخلاق البطولية التي ستستمر حتى في أثينا الديموقراطية في العصر الكلاسيكي» (C. Mossé, *La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle*, Paris, Seuil, 1984, p. 38). وفي نظر أفلاطون، هوميروس هو مربي اليونان (le *Protagoras*, 339a et *La République*, X, 606e). ويمكن الرجوع أيضًا إلى شهادة «نيكوراتوس» المؤثرة وهو يتذكّر أنه أصبح رجلًا مكتملًا بفضل إيعازات أبيه له بأن يحفظ هوميروس عن ظهر قلب (Xénophon, *Banquet*, III, 5). وعمومًا، نُرجّح حُكمَ «مارو» الذي يرى أن «هوميروس يمثل القاعدة الأساسية لكل التقليد التربوي الكلاسيكي» (H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, *op. cit.*, tome I, p. 38).

(3). من الهامّ، من جهة أخرى، أن الموسوعات في القرون الوسطى تستعمل الاستعارة «كنز» (trésor) للتكلم عن عملها في تجميع المعارف المختلفة، وتستعمل كذلك الاستعارة «مرآة»، وذلك لتُبيّن أنّ المعرفة لا معنى لها إلا إن رُدّت إلى الذات، مثل المرآة التي نتطلع فيها إلى أنفسنا من أجل معرفة أنفسنا معرفةً أفضل.

الأعمال، وفهمها، وبطبيعة الحال، في ترجمتها.

كلما تقدّمنا في الزمن وتطورت الآداب الوطنية باللغة المحلية، نقصت قيمة «الإلياذة» و«الأوديسة» بوصفهما نموذجًا. فقد شهد هذان العملان قراءةً تُطالب بالتحرّر من قيمة المحاكاة باسم تطور «الآداب الجميلة». وفي نهاية الأمر، ليس من الصدفة أن اندلعت «معركة القدماء والمُحدَثين» المشهورة حاليًا حول ترجمات هوميروس التي قام بها المترجمان «داسيه». وما كانت هذه الترجمات تُبرزه هو صراع القراءات الذي يتغذى، هو نفسه، من نجاحات الفرنسية في فرض نفسها كلغةٍ أدبية وفي ابتداع جنسٍ جديد، أي الرواية التي لم يكن لها أمثلة فعلية عند «القدماء»[1]. وكان نجاح ترجمة هوميروس التي وضعها «ألكسندر بوب» يتطابق مع حركة التحرّر اللغوية والأدبية نفسها[2]، بالإضافة إلى بعض الميزات الخصوصية.

أدّى تطوّر فقه اللغة [الفيلولوجيا] إلى دراسة «القدماء» دراسةً مفصّلة، فهو دعا إلى قراءةٍ تسعى إلى الفصل بين خاصّيّة الأعمال الأدبية والمعلومات الموضوعية التي يُمكن استخراجها منها[3]. هكذا حكم «بورنوف» على «تاسيتس»[4]، أو «لوكونت دو ليل»، في العام 1866، عندما قدم ترجمة لصيقة جدًا بالنص اليوناني وبعلم الاشتقاق[5]. أما القرن العشرون، فإنه يشهد في قراءته لهوميروس نوعًا من المزج بين القراءة ذات النمط

(1). هل علينا أن نعتبر أن مقاطع *Ninus et Sémiramis*، والكتب التالية: *Les Amours de Chéréas et Callirhoé* de Chariton d'Aphrodise, le *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius, le *Satyricon* de Pétrone ou bien *L'Âne d'or* d'Apulée بمثابة روايات؟ هذه مادة دسمة لمقالات بحثية. فيما يخصنا، لنقُل إن هذه النصوص لم تكن تنتمي إلى جنسٍ معيّن، في نظر منظّري الأجناس الأدبية، وأولهم أرسطو، لكنها نصوص تجتمع كلها حول الإرادة المُعلنة بوضوحٍ قد يكون قليلًا أو كبيرًا، بالخروج من الأطر النظرية، أو للموضوعية، أو الأسلوبية الخاصة بنظرية الأجناس.

(2). هناك توتر فيلولوجي بين «بوب» و«دريدن» في ترجمة «القدماء». يبتعد «بوب» عن روح هوميروس أكثر مما يبتعد «دريدن» عن روح الشعر اللاتيني. لنتذكر هنا ترجمة «أوفيديوس» (1693).

(3). انظر: HTLF III, *op. cit.*, p. 222 à 226

(4). «هكذا، عندما روى كيف أن تيبار أعدم كل الأسرى الذين عدّهم متواطئين مع سيجان، وصف الأرض التي تغطيها الجثث، وأجساد النبلاء والمجهولين، والأطفال والنساء، وهي تمتدّ متناثرة أو متراكمة. نحن نودّ بميلنا المعاصر إلى الدقة معرفة عدد الضحايا. لكن القدماء كانوا فنانين في التاريخ كما في كل الأعمال. الجميل في الأشكال، الذي كانوا يشعرون به شعورًا حادًا، والذي يتفق تمامًا مع الجميل الأخلاقي، كان القانون الأول لمؤلفاتهم. كسبنا في ذلك أعمالًا رائعة، ونحن نخسر قليلًا في المعلومة الحقيقية. فلما يهمّ في نهاية الأمر أن نعرف بالضبط كم عدد البائسين الذين ضحى بهم تيبار. لكن ما يهمّ، من أجل مغزى الحكاية، هو أن تنفضح القساوة وأن تُذمّ ذكرى هذا الطاغية أمام الأجيال القادمة، وهي مُلطخة بالدم الذي أهرقه».
Tacite, *Œuvres complètes*, traduites en français avec une introduction et des notes par J.-L. Burnouf, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1859, Introduction, pages XIV-XV

(5). من جهة أخرى، يكتب «لوكونت دو ليل» في «مدخل» نسخته عن «الإلياذة»: «لقد مر زمن الترجمات غير الأمينة. هناك رجوعٌ واضح إلى الدقة في المعنى وإلى الحرفيّة».

الفيلولوجي، الذي تمثله «سلسلة جامعات فرنسا»، والاهتمامات الجمالية -التي لم تتخلّ رغم ذلك عن أي شيء من الصرامة-، نحن نفكر هنا بنسخة «جاكوتيه» أو، بالنسبة إلى «فيرجيل»، بنسخة «كلوسوفسكي»[1].

لكن، إن كان العمل نفسه لم يتغير، فإنّ وقتًا طويلًا جدًّا قد مرّ منذ زوال القارئ-النموذجي الذي افترضه لنفسه المؤلف، أو المؤلفون الذين عملوا تحت اسم هوميروس، هذا إنْ كان أحدٌ ما قد فكّر بهذا القارئ. ومع ذلك، شهدت تعددية القراءات، من جهتها، ازدهارًا ملحوظًا يُرى من خلال الترجمات العديدة التي تعرض كلُّ واحدة منها قراءةً «للإلياذة» و«الأوديسة» تعكس عذابات جمالية متمايزة، وآلامًا لغوية خاصة، وكلها تخضع لتنكيلٍ مؤسف على يد النظريات الأدبية وغيرها من أدوات التعذيب الفيلولوجية. وأخذت كلُّ واحدةٍ من هذه الترجمات مكان الأصل، إلا أنّ ظروف هذا الاستبدال كما أنماطه تتّسم بقوةٍ بسمات اللحظة المعيّنة من «التاريخ» التي حصلت فيها هذه القراءات[2]. هكذا، إن قبلنا بأن الترجمة قراءةُ عملٍ تحل محل الكتابة الأصلية، فإنه من الملائم -كي نفهم ماهية الترجمة- أن تُحلِّل ظروفَ هذه الإبدالات وأنماطها، وهي التي حصلت في زمنٍ محدّد. فقراءة عملٍ ما ليست أقل تأثرًا بلحظة «التاريخ» التي تحصل فيها من تأثر العمل الأصلي الذي هي قراءة له[3].

لا أحد يُنكر، من جهةٍ أخرى، أنّ معنى عملٍ ما لا ينفصل عن تاريخه. عندها يُمكن الإشارة إلى أنّ فهم ما هو مترجم لا ينفصل عن «التاريخ»، أي عن كل ما يحيط بممارساته العملية، ودوره في التعليم، والعناصر المتعددة

---

(1). يُمكن عدّ أعمال «مونترلان» ترجمةً معاصرة لما في العالَم الروماني من «قدرة وقوة»، وذلك بسبب الأهمية التي يُوليها للقدماء، وخصوصًا للرواقيين.

(2). على أي حال، خاصيّة قراءات النصوص الأدبية التي لا تنفذ، إذا صحّ التعبير، قد بيّنها «جورج شتاينر» عندما كتب: «في كل نص يتطلب قراءة أخرى -بذلك أودّ تعريف ما ينتمي إلى الأدب- هناك فقرة تتضمّن سياقًا إخباريًا، أي أنه سياق يُشكل هذه الفقرة ويُخبرنا، وهذا السياق هو مجمل العالَم التاريخي والظاهراتي. من هنا تأتي الاستحالة المُلزِمة لوجود قراءةٍ كاملة شكليًا وجوهريًا، وكاملة، ونهائية». ليس بالإمكان تقديم شرح أفضل من هذا لضرورة ترجمة الأعمال الأدبية مرةً أخرى.

G. Steiner, *Passions impunies, op. cit.*, pages 154 et 155

(3). إن كان شعرٌ كشعر «لامارتين»، على سبيل المثال، غير ممكن في أيامنا هذه فذلك لأنّ علاقتنا بالعالم قد تغيّرت، وبالتالي تحوّلت بالمقدار نفسه طريقتُنا في التغنّي بهذا العالم. والأمر نفسه ينطبق على طريقتنا في القراءة. ولا يمكن الاعتقاد بأنّ قارئ «إيقاعات شعرية ودينية» الذي ينتمي إلى الثلث الأول من القرن التاسع عشر قد فهم هذا النص بالطريقة نفسها التي يفهمه بها القارئ في القرن الحادي والعشرين، والسبب ليس مرور الزمن بقدر ما هو وجود قرنين من القراءات تفصل بين القارئين. وما يميز ترجمة إنجليزية لـ«لامارتين» وُضعت في أيامه وأخرى وُضعت اليوم، ليس فقط هذا التراجع في الحساسية، بل كذلك، وخصوصًا ربما، هذا التحوّل الذي جرى للقارئ بسبب نصوصٍ جاءت لاحقة للعمل المترجَم وأثّرت في طريقته في فهم النص بقدر ما أثّرت في طريقة استملاكه بواسطة الكتابة. لا بدّ لتاريخ الترجمات من أن يعرض «طريق» هذه التحوّلات.

التي تُسهم في تكوين المعنى الأدبي، والتي تُؤثّر في فهم النص وقراءته. تاريخ الترجمات، أي تاريخ القراءة الفعلية، لا ينفصل عن تاريخ الأدب.

أن يُفكر أحدٌ ما في وضع تاريخٍ للأدب مستقلٍّ عن تاريخ الترجمات أمرٌ فريد من نوعه ومدهش[1]. إذ لا يمكن الفصل بين ممارسة الكتابة وممارسة القراءة: هاتان اللحظتان متكاملتان. والترجمة تمثل جيدًا التوليف الذي لا انقسام فيه بين هاتين اللحظتين، إن أردنا قول ذلك على طريقة «هيغل»[2]. المعنى يُبنى بالاشتراك: لذلك يتغذّى الأدب من التأثيرات. وقد اقتبس الرومنسيون الفرنسيون بكلتا يديهم من المنبع الألماني، وهذا أمر معروف جيدًا، و«فاوست» لـ«غوته» يُعدّ فرنسيًّا بقدر ما هو ألماني، وذلك بسبب الصدى الذي أوجده في الآداب الأوروبية. يدلّنا تاريخ الترجمات على ذلك، بما أنه يبيّن أن القراءة، على الرغم من أنها تحصل في عزلة، هي نشاطٌ تضامنيّ، لكنه تضامنٌ مع المؤلف أقل ربما مما هو تضامن مع القرّاء الآخرين. وتاريخ الأدب هو كذلك، في الحقيقة، تاريخ القراءة، والترجمةُ بوصفها نصًّا ينبع من القراءة تقوم بدورٍ أساسي فيه. تاريخ القراءة إذًا، طالما أن الأدب ليس أدب كل النصوص المكتوبة، بل تلك التي حُفظت من النسيان بسبب القراءة، والتي بُعثت حيّة على يد القارئ، مثل الساحر المتدرب الذي يوقظ المكنسة. وإذا كان القارئ لا يستطيع جعل الكتاب يقوم بكل شيء، فإنه يستطيع على الأقل مساعدته على أن يمرّ من حال الشيء الثقافي إلى حال «الموضوع» الثقافي. وإن أردنا أن يكون القارئ حرًّا، فهاهنا الحرية. من دون القارئ يكون الكتاب مثل المكنسة في زاويتها. فهو لا ينتظر

(1). هناك مثال على هذا الرابط يمكن رؤيته في كون النصوص الأساسية في الغرب لم تغد سهلة المنال لقراءتها قراءة مباشرة، اللهم إلا فيما يتعلق بالنُّدرة من الجهابذة (اللغة اليونانية القديمة واللاتينية لغتان ميتتان، ولم يعد هناك من يتكلم بهما بوصفهما اللغة الأم). يصل كامل القراء تقريبًا إلى هذا التراث عن طريق قراءة أحدٍ آخر، أي عن طريق الترجمة. وبقدر ما يهدف كل نص الى أن يُقرأ، فإن مصير كل عمل ربما هو أن يُترجم، أي أن يمرّ من النص-الكتابة إلى النص-القراءة.

(2). يُبيّن لنا تاريخ الترجمات أنّ بعض النصوص كانت موضوع عددٍ كبير من الترجمات خلال العصور. وتدعم ضخامة عدد الترجمات وجود شغف لقراءة هذه النصوص. لكن، هذا المثل الإحصائي يختلف غالبًا عن الكتب التي احتفظت بها تواريخ الأدب المعاصرة أو التي تعرضها للدراسة. والمنطق في تكوين «بانثيون» عظماء الأدب يدين كثيرًا للمرور من مفهوم النص الأدبي بوصفه «مثالًا» عليه إثارة الإنتاج، إلى مفهوم «الشهرة» التي، من جهتها، تتوجه نحو ثقافة التلقي الأدبية، حيث تجد الترجمة مكانًا هامًا، لارتباط التلقي والقراءة فيما بينهما. هذا بالإضافة إلى أنّ هذا يُبيّن أنّ تاريخ الأدب في الأساس هو تاريخ النصوص بقدر ما هو تاريخ القراءة نفسها. وعندما ننظر إلى المختارات [الأزاهير] الأدبية في القرن التاسع عشر، نرى كم جُمع من الأزهار الذابلة وغير الفوّاحة، ومن دون شك، نحن أنفسنا لا نحضّر للغد سوى العيدان اليابسة. حول تكوين الـ«بانثيون» الأدبي، يمكن النظر إلى: chapitre IX de HTLF III, *op. cit.*, en particulier les pages 728 à 737 et, surtout, les pages 805 à 807. Aussi F. Weinmann, «Canon et traduction, ou l'illusion de l'éternité », in *Cahier d'études germaniques*, no 59 : *Canon et traduction dans l'espace franco-allemand*, études réunies par F. Weinmann, R. Zschachlitz et F. Malkani, 2010, pages 9 à 23

شيئًا ولا يأمل في شيء، إنه هذا الشيء الذي لا منفعة فيه تجاه الزمن الذي يمرّ وتجاه الأشياء التي تذوي، هنا، وهي هادئة، ومتربصة لساعات طويلة، وقد فقدت صبرها تحت الغبار.

نجد هذا الرابط المميز بين القراءة والترجمة عند «سانت-بوف»، هذا الذهن المفعم بالتأملات المليئة بالحيوية، والمطبوع بالنباهة الساطعة والعبقرية ذات الانتفاضات الخبيئة أحيانًا. ففي معرض تقديم بعض نسخ «تاسيتس» من أجل مجلة «غلوب»[1]، يستعير «سانت-بوف» تأكيد أحد النقاد الذي يقول، في العام 1812، إن «كبار كتّاب العصر القديم كانوا وسيكونون إلى الأبد عصيّين على الترجمة»[2].

كان هذا الناقد، وهو «جان-جوزيف دوسو»، يميز في الترجمة بين المضمون والشكل، وبين الجزء التقني والجزء الأدبي. العنصر الأول هو الذي ينتمي إلى المترجم، في نظره، في حين ينفلت منه العنصر الثاني دائمًا، قليلًا أو كثيرًا. وكان يعتقد أنه من غير الممكن إعادة إنتاج الأسلوب، لدرجة أننا لا نعرف بتاتًا من المؤلفين القدماء المترجَمين سوى ظلال، شبيهة بتلك الظلال التي تتحرك في خطوطٍ متعرجة في مؤخّر الكهف عند أفلاطون.

كان «سانت-بوف» يمرّ سريعًا على هذه الكلمات ليطرح سؤالًا يُعيد مَركزةَ مسألةِ القراءة. صحيح أنه كان يعترف بأنه ليس سيّان «أن تقرأ أفلاطون في ترجمة داسيه أو ترجمة كوزان، وبلينيوس في بوانسينيه أو في غيرو، وتاسيتيوس في لابلاتوري أو في بورنوف. لكن، من جهة أخرى، هل الأمر سيّان أن تقرأ تاسيت في ترجمة بورنوف، وبلين في غيرو، وأفلاطون في كوزان أو أن تقرأ هؤلاء الكتاب الأصليين أنفسهم؟»[3]. من جهة، نرى هنا الاعتراف الضمني بأن نصوص أفلاطون، و«بلينيوس»، و«تاسيتيوس» لم تعد نصوصَهم بحقّ، بل حلّ محلها نصُّ الترجمة، حيث يرتسم المترجم هنا بوصفه مؤلفًا مشاركًا للنص الذي ترجمه. هذا لم يعد أفلاطون، أو «بلينيوس»، أو «تاسيتيوس»، بقدر ما هو «أفلاطون داسيه أو أفلاطون كوزان، وبلينيوس بوانسينيه أو بلينيوس غيرو، وتاسيتيوس لابلاتوري أو تاسيتيوس بورنوف». لكن، هذا الامتلاك إنما هو امتلاك القراءة، القراءة التي جعلت نفسها نصًّا: أي الترجمة.

(1). *Le Globe*, 25 juin 1827، وقد أعيدت طباعة هذا المقال في: *Premiers lundis* in *Œuvres* I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, pages 242 à 248

(2). Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 242

(3). المرجع نفسه، ص. 244.

إنه الامتلاك الذي هو أيضًا مسافة، لأن الأمر لم يغد يتعلق بالوصول مباشرة إلى أفلاطون، بل بالأحرى بالوصول إليه بوساطة القراءة، قراءة «داسيه»، أو «كوزان»، إلخ. من هنا ينبع تساؤل «سانت-بوف» من أجل تحديد وزن هذه الوساطة وتفريغ مسألة دلالتها على معنى النصّ المترجم. وهو مع ذلك لم يُجب على هذه المسألة. فقد اكتفى بالإلحاح على وجود تشابهات قليلة بين «فِعل الترجمة» و«فِعل الإنتاج» من أجل تعليل الإخفاقات المتكررة في الترجمة.

لما كان هذان النشاطان مختلفين، فإنهما يتطلبان بالتالي حلولًا وتقنيات متمايزة. وغياب التشابه هذا هو السبب في أنّ هزيمة المترجم حتمية. فالمترجم يستطيع، مثل الساحر المتدرب، أن يمسك بكتاب الطلاسم، لكن السحر الفعلي يفلت منه دائمًا. والمعين الوحيد بالنسبة إليه هو إخفاء هزيمته بأفضل ما يمكن من الفن «وإذا كان لا بد من أن يقع، فليقع مع شيء من الطّلاوة»[1].

والمديح الذي يوجهه «سانت-بوف» إلى ترجمة «بورنوف» غنية بالدُّروس كذلك. كانت هذه الترجمة ممتازة في نظره بقدر ما كانت تبحث عن أن تكون أقرب ما يمكن من الأصل، أي إنها تصل إلى التعبير عن صفاته الشكلية «بقدر ما يتكوّن منه اختلافُ الوسائل واختلافُ المفردات»[2]. لم يكن الأمر يتعلق إذًا بالأناقة الأسلوبية لدى المترجم، بل بأمانته الفائقة للنص: في الحقيقة، تعكس خاصيّة الكتابة لدى «بورنوف» خاصية قراءته لـ«تاسيتيوس».

يعود «سانت-بوف» إلى هذا الرابط بين خاصية الترجمة وخاصية القراءة في نصّ آخر من «غلوب» بعد أقل بقليل من ثلاث سنوات[3]. وقد تحدّث فيه عن مترجم يُعدّ ضعيفًا، وهو «دو بونجرفيل» الذي أشاد أصدقاؤه زيفًا بخصائص ترجمته لـ«لوكريتيوس»، وهذا ما ألقى بظلاله على الجدارة الحقيقية لأولئك الذين ترجموا هذا المؤلف اللاتيني. كما هو معروف، «لوكريتيوس» هو ذلك الفيلسوف الأبيقوري الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد، وهو ماديّ ويزدري عوالم الدين الخلفية. كما أنه مؤلّفُ عملٍ عنوانه «طبيعة الأشياء»، وضع فيه شعرًا الأفكار الأساسية لـ«المدرسة الذّرّيّة»

(1). المرجع نفسه، ص. 245.

(2). المرجع نفسه. يمكن هنا التكلم على الحرفيّة البلاغية.

(3). *Le Globe*, 13 avril 1830, article repris dans les *Premiers lundis* in *Œuvres I, loc. cit.*, pages 311 à 319

و«جاردان [أعضاء الحديقة]». يُبيّن «سانت-بوف» أنّ صورة «لوكريتيوس» كما ترتسم في ترجمة «دو بونجرفيل» كانت صورة شاعرٍ مطبوع بالتأليهية والروحانية -وهذا ما لم يكُنه بتاتًا، هو، الملحد المادي. «لوكريتيوس» هذا يظهر على عكس عدة قرون من قراءات «طبيعة الأشياء»، وانطلاقًا من هذه الرؤية الملتوية انتصبت ترجمة «دو بونجرفيل». وقد أكّد «سانت-بوف» على ما يلي: «عندما استطاع أحدهم العيش خمسة عشر عامًا مع لوكريتيوس من دون أن يتشبّع بروحه، فسيكون من الإعجاز أن يستطيع النجاح في تقديم مواضع الجمال العديدة التي بها تَبرز هذه الروحُ وتتضح في كل صفحة، وتقريبًا في كل بيتٍ شعري»[1]. وهو ينتقد الأناقة الرتيبة لهذه الترجمة، حيث لا نجد لدى هذا المعلم اللاتيني لا العصب المنطقي، ولا القوة الشعرية. «إنه معنى خاطئ مستمر ويسير على بيت أسكندراني متوازن ومتهدهدٍ بالصفات الرنانة»[2]. بهذا الثبات يربط «سانت-بوف» استيعاب روح المؤلف بالقدرة على تقديمه في الترجمة. وهو بذلك يفصل الجانب اللغوي البحت في الترجمة، ليجعل منها قضية فهمٍ حميم، وبالتالي قضية قراءة.

هذا المكان الجوهري الذي للقراءة في الترجمة، والفكرة القائلة بأنّ معرفة القراءة هي مفتاح معرفة الترجمة وبأن أيّ ترجمةٍ تعرض مشروع قراءةٍ انعكس فيما بعد في مشروع كتابة، نجدهما في مقدّمات المترجمين[3]، إن لم يكن معبّرًا عنها صراحةً، فعلى الأقل نجدها في أعمالهم بين السطور وفي رسومات طويلة ودقيقة.

في القرن السادس عشر، سبق وكتب «هنري إيتيان»، مؤلف «قاموس اللغة اليونانية» الضخم، هذا الأثر العلمي الكبير في عصر النهضة، كتب في نهاية حياته دروسًا تحضيرية حول «سينيكا»، وهي ليست أكثر من دليل لقراءة هذا الرواقيّ الروماني. كان «إيتيان» يهتم بتسليح قارئ «سينيكا» بهذه المعارف التي يُقدِّر أنها أساسية في الدخول إلى أعمال هذا الفيلسوف، وهي: عناصر أخلاقية لفلسفة «الرواق»، الأساس المشترك لأفكار القدماء، دراسة هذه الفترة، صور أسلوبية وطُرُق الكتابة. إضافة إلى هذه النظرة

(1). المرجع نفسه، ص. 315.

(2). المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3). حول «بلاغة المقدمات» في الترجمة، يُمكن العودة إلى الكتاب التالي: L. D’hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction, op. cit.*, p. 103 à 107. يتحدث المؤلف فيه عن «البلاغة المُقتمية» وميلها المعياري إلى تعليل مختلف «الانحرافات عن المعايير الأدبية الفرنسية» (ص. 105). لكن هذه المعايير، ولنؤكد على ذلك، هي معايير كتابةٍ مثلما هي معايير قراءةٍ.

الاستبطانية، أضاف «إيتيان» كذلك دروس «إيراسموس»، و«ميلانكتون»، و«راموس»[1]. وعرض كذلك بعض طرق النشر والطرق الفيلولوجية التي رازها وقيّمها من أجل أنْ يُوضَع النصّ الأصلي بطريقة صحيحة. مبحث «إيتيان» هذا شاهدٌ مثاليّ على الشروط المطلوبة لقراءة عملٍ ما مثل عمل «سينيكا» قراءةً علمية، وبالتالي من أجل ترجمته أيضًا: «معرفة اللغات القديمة، عنونة المخطوطات، الاطلاع على الطبعات الحديثة [...]، معلومات عن كل الأحكام القديمة والحديثة والتي يمكن أن تُطلق على فكر هذا المؤلف وأسلوبه. تصبح القراءة الأداة الأولى التي تمدّ الذاكرة وتهيّئ خِفيةً المعرفةَ الحميمة لأسرار الكتابة والتفكير لدى الكاتب»[2].

يُبيّن «إيتيان» في مبحثه أنّ العيوب البلاغية المنسوبة إلى «سينيكا» تُشكّل بالأحرى «جمالياتِ تعليق المعنى والقراءة الذكية»[3]، أو إن أردنا جماليات التشوّهات التي لا تُعدّ تشوهات إلا بسبب قراءةٍ ناقصةٍ بُدئت بطريقةٍ سيئة، والتي تتوصل القراءةُ العارفة أنْ تتجنّبها، ويمكن افتراض ذلك، أنْ تترجمها ترجمة جميلة.

يجب ألا ننسى أنّ الترجمة في عصر النهضة تقع في قلب أيّ قراءة، حيث إن ذخيرة الأعمال باللغة اليونانية أو اللغة اللاتينية، وهما لغتا الثقافة، وبالتالي لغتا القراءة. هذا ما يُرى جيدًا فيما يفعله «إتيان» في الفصلين الأول والثاني من الكتاب الثاني من مبحثه[4]. وهما يمثلان بحد ذاتهما مبحثًا صغيرًا في الترجمة، لكونه يُبيّن فيهما أنّ فهم بنية الخطاب لا غنى عنها من أجل إدراك معنى الخطاب نفسه.

سومع ذلك، ثقافة القراءات هذه، بالتحديد، هي التي لا يزال يفتقر إليها الساحرُ المتدرّب، ولكنها تُكوّن تراث معلمه. لا يهمّ تدريبُ هذا المتدرب، فهو لن يكتسب أبدًا تكوين معلمه، على الأقل لأنّ تلقي الأعمال يحصل بطريقةٍ مختلفة لدى كلٍّ منهما. وعندما يُنيران النصّ المقروء بنظرهما، فإنّ أنوار المعلم والمتدرب تفترق جوهريًا. ودائمًا ما تعبّر الترجمة عن هذا التباين: إذ تختلف مجموع القراءات التي غذّت العمل الأدبي عن مجموع القراءات التي غذّت الترجمة. والمرء عليه، كي يترجم، أنْ يقرأ المؤلِّفَ وأنْ

(1). للتعمق في هذه النقطة، انظر:
Introduction à la lecture de Sénèque, op. cit., introduction, pages 20 à 22

(2). المرجع نفسه ص. 19.

(3). المرجع نفسه ص. 21.

(4). *Id.*, Livre II, chapitres I et II, pages 155 à 189

يكون قد قرأ مثلما قرأ[1]. هذا الموقع بالذات هو الذي يختبئ فيه السحرُ الحقيقيّ، والتعارض الأصلي بين الحرف والروح، حيث تكون قراءة المؤلّف ترجمةَ الحرف، وتكون قراءة ما قرأه هو مسبقًا، إنْ كان ذلك ممكنًا، ترجمةَ الروح. فإذا كان المعلم الساحر يستطيع إعاقة سير المكانس، فذلك لأنه يمتلك أكثر من حرفِ كتابِ الطلاسم: إنه يملك روحَها أيضًا. وهو يعرف أنّ الحرف يقتل، وأنّ الروح تُحيي[2]، وأنّ الروح في نهاية الأمر هي التي تُحرّك المادة[3].

عملُ مؤلفٍ ما هو، بحدّ ذاته، مقدمة خاصة به. فالعمل يجمع كل ما أراده المؤلف أو ما أراد فعله. وهو يُعبّر عن مشروعه الكتابي بكامله. ومن النادر أن يوجد عملٌ تسبقه مقدمةٌ بقلم المؤلف نفسه. وعندما توجد هذه المقدمة، فإنه يتعيّن علينا ربما الموافقة على رأي «ليشتنبرغ» الذي يقول إنّ مقدمة المؤلف تقوم مقام الورق المبيد للذباب أو مقام المُرشِد. غير أنّ هذا الأمر أكثر شيوعًا في الترجمات، لدرجة أنّ وضع المقدمة بالنسبة إلى الترجمة شبيه بوضع اليد بالنسبة إلى خيال الظلّ. يعود هذا بلا شك إلى واقع أنّ الأعمال الأصيلة تبين بوضوح مشروعَ الكتابة لدى مؤلفيها، في حين أنّ الترجمات يجب أن تشرح مشاريع قراءة المترجمين.

تُعبّر معظم مقدمات الترجمات عما يوجد في قراءة العمل المترجَم من قيمةٍ بالنسبة إلى معنى النص، إما لأنه عرّضه للخطر، وإما لأنه يدعم تعبيره، وإما لأنه يُقلّل من مداه أو يُعزّز تألّقه. أنْ يحتاج عددٌ كبير من الأعمال المترجمة إلى مقدمةٍ يُبيّن ربما أنّ القارئ النموذجيّ للأصل ليس أحدًا آخر سوى المؤلّف نفسه. ومغزى مقدمة المترجم هو إخبارنا، بشكلٍ أساسيّ، أنّ المترجم ليس المؤلّف، وأنه لو كان كذلك لاختلف الأمر، وأنّ قراءته طارئة، وأنه ليس نموذجًا. وفي الغالب، تتلخص كل تلك المقدمات في إخبارنا أنّ الكتابة شيء والقراءة شيءٌ آخر.

التاريخ مليء بمقدمات المترجمين الذين يؤكّدون هذه الفكرة. تكمن الصعوبة هنا في البتّ [اتّخاذ موقفٍ] أكثر مما تكمن في العثور. هكذا،

(1). في «الرسالة» التي وجهها «دوليه» إلى القرّاء في العام 1542، والتي هي بمثابة مقدمة لنسخته المترجمة لـ« الرسائل العادية» لـ«شيشرون»، كان يرجع إلى المعارف الضرورية لفهم النص المترجم: فعمل المترجم وحده لا يكفي. من الضروري أيضًا أن يكمّل المترجم معنى النص المترجَم بالاستعانة بسعة اطلاعه الخاصة به، وبالتالي أن يفتح الباب أمام فكرة أنّ «فعل القراءة يُعدّ بمثابة مكمّلٍ لفعل الكتابة»، ويدعو بذلك إلى ترجمةٍ جديدة للعمل للقرّاء. انظر: l'*Épître* in Cicéron, *Lettres familières*, à Lyon chez Dolet, 1542 pages 3 et 4

(2). Saint Paul, *Deuxième lettre aux Corinthiens*, 3, 6

(3). *Énéide*, VII, 727

«أنطوان دو لا فاي»، عالم لاهوتي، ورئيس أكاديمية في جنيف، وصديق «تيودور دو باز» الذي هو خلف «كالفن»، كان صاحب ترجمة لـ«تيتيوس-ليفيوس» في العام 1582. وهو يستعيد في هذه الترجمة صورةً من «الحياة قصيرة» لـ«سينيكا»[4] ويشبه جهد المترجم بجهد ذاك الذي يريد أن يُسافر وكان بالفعل قد غامر في البحر وتعرّض لكل مخاطره[5]. لماذا ترجم «تيتيوس-ليفيوس»؟ ماذا كان في البدء مشروع الكتابة عنده؟ ما دفعه إلى ترجمة «تيتيوس-ليفيوس»، كما يبوح به، الحبُّ والتقديرُ اللذان يُكنّهما له. لم يكن ما يحاول نقله إذًا المعنى النصي فقط. كان يزمع تحميل ترجمته الحب وشعور التقدير اللذين نجبا عن قراءةٍ صامتة ربما، ولكنها متبصّرة بالتأكيد. وكانت ملاحظته فيما يتعلق بالأسلوب المتبنّى، هي أيضًا، غنية بالتعليمات. فهو يقول: «لقد اتّبعت ما هو، في رأيي، خاص بتاريخ، فاستبعدت كل تصنّع بالجديد والبرقشات الغريبة [...]، من أجل أن تُعالَج الأمورُ وتُعلَن ببساطة وبوضوح مع شيءٍ من النعومة أو، على الأقل، من دون إزعاج القارئ أو ازدرائه»[6].

ليس هذا المعيار الأسلوبي نصّيًا. فهو ينبع من التجربة، من ممارسة قراءة الأعمال التاريخية. هذا الانحياز الأسلوبي في طريقة كتابة التاريخ عند «لا فاي» هو في الواقع تحقيق لممارسته الخاصة في القراءة، وللتصنّع والبرقشات اللذين يستهجنهما، كما للبساطة والوضوح اللذين ينوي العثور عليهما في قراءة السرد التاريخي. كما نرى، يترجم «لا فاي» بوصفه قارئًا. فما هو أساسي في اختياراته للترجمة تمّ وفقًا لما يتصوّره عن القراءة. هذا بالإضافة إلى أنه يُشدّد على أنّ النص اللاتيني «غير مضبوط في العديد من الفقرات» وأنه استعان بعدة نُسخ من أجل وضع النصّ. لكنّ هذا ليس من أجل التأكيد على وضع نص لا شائبة فيه بقدر ما هو، كما يُمكن الاعتقاد به، من أجل تصحيح قراءة الأصل. فضرورة الحصول على نصٍّ مكوّن تكوينًا جيدًا من الوجهة الفيلولوجية لا تهدف، في العمق، إلا إلى تصحيح القراءة التي هي نفسها المسؤولة عن خاصية المعنى.

وبالفعل، لا بدّ من التذكير أن المعايير الفيلولوجية لوضع النصوص

---

(4). Sénèque, *Vita brevis*, VII, 10

(5). *Histoire romaine de Tite-Live Padouan, à savoir les trente-cinq livres restants de toute l'œuvre continuée dès la fondation de Rome jusqu'au temps d'Auguste*, nouvellement traduits en français par Antoine de La Faye, à Genève de l'imprimerie Jacob Stoer, 1582, Préface, page non numérotée

(6). المرجع نفسه: *Id.*, Préface, folio 10 R

كانت تقوم أولًا على قراءةٍ نقدية للمخطوطات التي كانت مُتوفّرة. وقد أبرز وصول المطبعة في القرن الخامس عشر مكانة القراءة في تحديد المعنى. فالمطبعة سهّلت مضاعفة النص بطريقةٍ سريعة، أي مضاعفة القراءة «الأصلية» للكتاب. وكان أحد أعمال المطبعة العظيمة أنها نسقت صراع القراءات التي كانت تمرّر خفية نشر نُسخٍ للنص الواحد مختلفةٍ فيما بينها عبر أوروبا. وكان السؤال الأصلي لأيّ مترجم هو كما يلي: «كيف أقرأ؟» وترجمته هي الجواب الذي يقدّمه على هذا السؤال[1].

و«لا فاي»، فيما يتعلق به، يتبع أحيانًا هذه النسخة وأحيانا تلك، اعتمادًا على ما يبدو الأفضل في نظره. لكن معيار «الأفضل» هو بالضبط معيار قراءته هو. وعمومًا، اختياراته للترجمة وكذلك ملاحظاته على النص يهدفان دائمًا إلى فهمٍ أفضل لنص «تيتيوس-ليفيوس». فهو يبحث عن سيولةٍ تضمن وضوح القراءة.

عشر سنوات قبل ترجمة «تيتيوس-ليفيوس» هذه، قدّم «جاك أميو» ترجمة «الأعمال الأخلاقية» لـ«بلوتارخ». في الفصل الثاني الذي يحمل عنوان «كيف يجب على الشباب قراءة الشعراء والاستفادة من القصائد الشعرية». كتب أسقف مدينة «أوكسير» أن هذا المبحث «لا يفيد حقًّا إلا أولئك الذين يقرأون الشعراء القدامى اليونانيين أو اللاتينيين من أجل تجنّب الانطباع منها بآراء خطيرة على الدين أو التقاليد»[2]. إنه يعبرّ بقوله هذا عن المبدأ القائل بأنّ قراءة القدماء، ومن ثَمّ فهمهم فهمًا جيدًا، يجب أنْ يتمّ في ضوء الدين والتقاليد. وكان يظنّ أنّ ذلك ضروري من أجل الحفاظ على الأخلاق وتلطيف رسالة القدماء، ووضعها في إطار عالَمٍ لا يزال وثنيًا وتتخلله تَيهاناته الدينيّة والفلسفيّة. ويُرى استمرارُ هذا المبدأ على

(1). هناك فارق بين «أجاب عن سؤال» و«حلّ مسألة»: عندما نُجيب عن سؤال، نُقدّم أفضل ما في ذاتنا وأفضل معارفنا، باختصار نقدم «جوابًا». وعندما نحلّ مسألة، تأتي الحلول من المسألة نفسها، ونحصل عندها على «نتيجة». ويمكن لأيّ قارئ أمام نصٍّ ما أن يمنح وزنًا أكبر لهذه الكلمة أو لكلمة أخرى، لكنّ عالم الرياضيات لا يستطيع إعطاء أهمية أكبر لهذا الحدّ من المعادلة التي أمامه أو ذاك. صعوبات الترجمة من نوع الأسئلة وليس المسائل، لكون الأجوبة المقدمة تأتي من المترجم (وترتبط به، في نهاية الأمر)، في حين أنّ «النتيجة» تندرج ضمنيًا في المسألة: إن المسألة هي التي تعطي ونحن «لا نفعل سوى أنْ نحصل»، «نحصل على نتيجة» بالضبط. ورجل العلم هو ذاك الذي يعرف أنْ يستقبل ما يعطيه إليه العالَم. والأنسيّ، من جهته، هو ذاك الذي يُرافق العالَم، والذي يتحاور معه. في الجواب، ما يهمّ هو «الشخص» الذي نتوجه إليه. وفي النتيجة، المهم هو «الموضوع» الذي يأتي منه. ولما كان الشخص يتحوّل وفق العصور، فإن الأجوبة التي يتطلبها هذا الشخص من الترجمة لا بد وأن تتغيّر معه وأن تعتدّ بهذا التغيّر الزمني. إن مضمون «العناصر» لـ«أوقليدس» لم يشِخ، لكن ترجمات هذه «العناصر» نفسها لم تتوقف عن محاربة الشيخوخة، كما لو أن الترجمة وإعادة الترجمة لم تكونا شيئًا آخر غير الصراع ضد الهَرَم، والجهد من أجل الحفاظ على شبابِ ما هو حتميًا محكوم بالهرم، إنه الجواب على زمنٍ يمرّ لا محالة.

(2). Plutarque, *OEuvres morales*, à Paris chez Vascosan, 1572, folio 8v

مرّ الزمن بطريقةٍ أفضل مع «بلوتارخ» نفسه الذي كان يعتقد، في عصره هو، أنه مضطر لكتابة هذا الفصل حول طريقة قراءة الشعراء من أجل أنْ يتمكّن الشباب من الاستفادة من مختلف معاني كتاباته، وأن يتوصلوا إلى تلطيف فضائل عباراتهم بحِكم الفلاسفة الجافة.

طريقة قراءة الشعراء، في الأساس، هي طريقةُ فهمهم، وكذلك، مع مراعاة ما يقتضيه الحال، طريقة ترجمتهم في خطابٍ أو في نصّ. وإن كان هناك تقنية في أساس القراءة، تقنية تساعد على فهم النصوص وتأويلها، فذلك يعني بالتالي أنّ رسالتهم هي نتيجة الأفكار المعبّر عنها في النص بقدر ما هي نتيجةُ تقنيةٍ قراءةِ هذه النصوص. تأخذ القراءةُ هنا مكانَ الكتابة، والمترجمُ مكانَ المؤلّف، والمتدرّبُ مكان المعلم-الساحر.

في القرن السابع عشر، قام «بيرو دبلانكور»، في «مقدمته» لـ«تعاليق قيصر»، بتعليل بعض خيارات الترجمة لديه بأنه ضحّى ببعض المفردات لصالح الاستعمال الذي أضحى مُكرّسًا. ومن هذه المفردات كلمة «تعاليق» التي كانت بمثابة مثالٍ تَوضيحيّ عنده[1]. وهو لم يتردّد عن الاعتراف بأنه اختصر بعض المقاطع الواهنة في نظره، والتكرارية، وأنه حوّر بعض الخطابات من أجل تسهيل قراءتها. بالإضافة إلى ذلك، قال إنه استبعد أسماء العلم في الهامش لاهتمامه بتخفيف المجموع من الأمور الثقيلة التي يكرهها الفرنسيّون. إجمالًا، يتعلق الأمر هنا فعلًا باستراتيجية قراءةٍ مشتركة، في نهاية الأمر، بين كل من هم مُعتادون على القراءة. وهي استراتيجية الاستغناء عن بعض المقاطع للوصول إلى الأساس، وإهمال القراءة الكاملة لبعض المعلومات غير المفيدة للأصل، أو لسير الأحداث، إلخ.

استراتيجية القراءة هذه هي التي تخفّت فيما بعد تحت بهرجة عبقرية اللغة. ويبدو أن ما دُعي باسم «عبقرية اللغة الفرنسية» يتطابق بالفعل مع ما يُعجَب الناسُ بالعثور عليه: وهو الوضوح والإيجاز[2]. عندما يقول «فولتير»

---

(1). حول دلالة معنى كلمةِ «ترجمة» ومختلف طرق التفكير بهذا المصطلح، انظر:
HTLF II, *op. cit.*, pages 369 à 379

(2). حول هذا السؤال عن عبقرية اللغة، وهو سؤال مركزي بالنسبة إلى الترجمة في العصر الكلاسيكي، يُمكن الرجوع إلى:
Traduire en français à l'âge classique: génie national et génie des langues, actes du colloque tenu à l'université de Paris III «Génie national et traductions en français aux siècles classiques » des 19 et 20 mai 2011 et édité par Y.-M. Tran-Gervat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013

لـ«بوب» أنه أكثر الشعراء الإنجليز قابلية للترجمة، فذلك، كما يؤكد، لأنه الأوضح، وبالتالي الأجدر بالوصول إلى الروح الفرنسية[1]. هذه الخاصية ربما تكون خاصية النص المقروء أكثر من النص المكتوب، وهذا يعني القول بأنها ربما تتطابق مع الحُكم السابق لدى القارئ أكثر مما تتطابق مع خاصيةٍ فعلية من خصائص النص[2]. لقد طوّر «ليشتنبرغ» فكرةً في هذا المعنى. الفتى الذي يقرأ «تاسيتيوس» لا يرى فيه سوى كاتبٍ صعب يرسم بمهارةٍ الشخصيات ويُبدع في فن الوصف. وفي الخامسة والعشرين من عمره، سيقول هذا الفتى إنّ امتلاك ناصية اللغة اللاتينية لفهم «تاسيتيوس» أقلّ أهمية من امتلاك المرء لنفسه، ثم في سنّ النضوج، سيكون مقتنعًا بأنّ «تاسيتيوس» هو أكبر كاتبٍ وُجد بين البشر، هذا في حال كان سِنُّه قد علّمه العالَم[3]. كلّ إنسانٍ يبحث في الكتاب عما يريد أن يجده فيه، أي هو نفسه قبل أيّ شيءٍ آخر. بعد أن أصيب هذا الكاتب الألماني بخيبة الأمل وصل إلى التفريق بين الكتابة والقراءة: «كان من ميزاته أنه لا يقرأ بتاتًا كُتبًا سيئة، على الرغم من أنه ألّف كتبًا سيئة. وهذا دليلٌ مُؤكّد على أنه لم يكن يفهم ما يقرأ، أو أنه لم يكن يُدرك الجيّد كما يجب أن يُدرَك»[4].

وفي بداية القرن الثامن عشر، نجد عند المترجمَين «داسيه» تصويب قراءة الأصل نفسه في ضوء الإيمان والتقاليد. ولا يفتأ المترجمان، على طول كل مقدمتهما لـ«ماركوس أوريليوس» [الإمبراطور الروماني والفيلسوف الرواقي]، يحترزان من انتقادهما عبر التأكيد على أنّ دفاعهما عن الأخلاق الرّواقية يخضع دائمًا للأخلاق المسيحية، فعندما يقرأ القارئ في ضوء الإيمان يكون لديه نوعًا ما الترياق الكفيل بمكافحة أخطاء العقيدة الرّواقية التي لا مفرّ منها[5].

---

(1). Voltaire, *Lettres philosophiques*, lettre XXII, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, pages 95-96.

يمكن نقل استراتيجية القراءة إلى الكتابة بسهولة. فالترجمة تبيّن ذلك. ويظهر هذا النقل بشكل ملموس في البلاغة.

(2). في طبعة «نيزار» لـ«تاسيتيوس» الذي نُشر عند «ديدو»، في باريس، في العام 1869، طرح الناشر الفرنسي من جديد ترجمة «دورو دو لا مال» التي تمت في العام 1793. وتُعلّل التعديلات التي أُدخلت في ترجمة «دورو»، في نظر الناشر، بالمقارنة بالترجمات الأخرى للوجودة والتي بيّنت عيوبها، وبضرورة جعل النص للترجم «في مستوى العلم» (ص. I من «تنبيه الناشرين»). وتكمن موهبة «دورو دو لا مال» أساسًا، في نظر الناشر، في خصائص بلاغية لا تنتمي إلى النص الأصلي، بل إلى لغة الوصول. هكذا: «قوة»، «لون»، «سهولة التعبير»، «جزالة العبارة»، «أناقة». كانت ترجمة «دورو» التجميلية تُبرَّر بالحُكم المُسبق لذلك العصر تجاه مزايا (أو عيوب) التعبير في اللغة الفرنسية، وباستحالة الحصول على ترجمة مُحايدة وأمينة للأصل، وفق الناشر «ليفيه».

(3). Lichtenberg, *op. cit.*, E 197

(4). المرجع نفسه، J 674

(5). *Réflexions morales de l'empereur Marc Antonin* avec des remarques de Mr & Mad. Dacier, troisième édition.

وحالة «أنطونينوس» [ماركوس أوريليوس] هامّة لكونه كان يكتب لنفسه، وهي بالتالي هامة لوجود نوعٍ من التماهي هنا بين المؤلّف والقارئ[1]. فهذا المؤلف يكتب لنفسه، لكنه يتوجه إلى نفسه بصيغة الجمع [صيغة الاحترام]. والتوجه إلى الآخرين بصيغة الجمع من التحضّر والاستقامة الموجّهة للآخر. أما استعمال المرء هذه الصيغة تجاه نفسه، فهذا من الفلسفة والواجب تجاه الذات. هذا التماهي بين المؤلّف والقارئ عند «ماركوس أوريليوس»، وهو تماهٍ يُطالَب به في عنوان الكتاب نفسه، يُسهم وفق المترجمَين «داسيه» في إضافة الغموض على أسلوب الكتاب «أفكار من أجلي أنا». من هنا يأتي الجهد المبذول في ترجمتهما من أجل تفسير معنى النص وإضافة التوضيحات التي تتطلبها اللغة الفرنسية. وهما، إذْ يريان أنّ كتاب «ماركوس أوريليوس» كتابٌ في الأخلاق، يهدفان عند ترجمته إلى جعله «كتابًا في الوَرع»[2]. لقد تُرجم هذا الكتاب وفق مشروع قراءة، وهو مشروعٌ يصطبغ بالحُكم المُسبق الدينيّ من جهة، وبالقناعة بأنّ ما يُترجَم إلى الفرنسية يجب أنْ يتلاءم مع عبقرية هذه اللغة. كما عند الساحر المتدرب، إن كانت المكنسة قد تحرّكت، فذلك ليس بالضبط من أجل أنْ تؤدّي المهمة التي كانت في الأصل لها.

وفي القرن التاسع عشر، شعَر «بورنوف»، لنعد إليه، بالحاجة إلى الإشارة إلى قارئ ترجمته لـ«تاسيتيوس» بأنها بالفعل له هو[3]. لماذا؟ لقد أكّد أن ذلك ليس من فعل الاعتزاز بنفسه، بل بالأحرى للتأكيد على مبدأ أنّ «لكلّ إنسانٍ يكتب أسلوبه الخاص به الذي يتعلق قبل أيّ شيء بالشكل الذي يتصوّر به فكره وبالصياغة التي يعطيه إياها. لكن، هناك أكثر من طريقة في رؤية أفكاره الخاصة به وبالأولى أفكار الآخرين. لهذا السبب هناك العديد من المترجمين الذين عندما يريدون إعادة إنتاج النموذج نفسه يقومون بوضع نسخٍ مختلفة بعضها عن بعضها الآخر»[4]. ليست الترجمة هنا نصّ المؤلف وحسب، إنها كذلك قراءة المُترجِم.

الترجمة نص يتكيّف مع تشكل ذهن المترجم. وقد بيّن «بورنوف»،

وقد وُضعت في هذه الطبعة الثالثة ملاحظات تحت النص، في أمستردام، عند «جان ولتر»، 1707، المقدمة، الصحيفة العاشرة. وهذه الملاحظات على النص بمثابة إشارات لقراءة «داسيه» وهي نوعًا ما جهد مبذول في سبيل وضع عملٍ أصيل فعليًا، ومنح الجمهور ما كان يمكن أن تكون عليه «أفكار» «ماركوس أوريليوس» لو كان المترجمان الفرنسيان هما مؤلفاها.

(1). انظر لاحقًا كيف نتناول هذه الفكرة مرة أخرى في الفصل الرابع.

(2). المرجع نفسه، الصحيفة الحادية عشرة.

(3). Tacite, *Œuvres*, *op. cit.*, p. XVII

(4). المرجع نفسه.

بالإضافة إلى ذلك، أنّ الترجمة كي تُقرأ يجب أن تكون بنت زمانها. «يُنظر إلى الأشياء نفسها بطريقةٍ مختلفة من عصرٍ إلى آخر»[1]. كما أشار إلى أنه، وبما أنّ الميل إلى الأبحاث التاريخية قد أيقظ الحسّ النقدي، لم يعد من المقبول نسخةٌ [مترجمة] لا تمنح كاتبًا من روما القديمة، في الوقت نفسه، الهيئة والروح الفرنسيّتين. ولم يعد بإمكان القرن التاسع عشر التضحية بـ«الجميلات الخائنات». وهذا يتعلّق بالتحوّل الجمالي أقل مما يتعلق بالتغيّر في طريقة رؤية الأشياء، «وقبل كل شيء بطريقة قراءتها». ولم تعد الترجمة تبدو وكأنها قضية تلاؤم مع ذوق العصر، بل كتكيّف مع الذهن المستنير بالمعرفة التاريخية، هذا إذا لم يكن بالمعرفة الأركيولوجية: «لم نعد نُترجم لتعليم الأسلوب لمعاصرينا، بل إذا أمكن القول، إعادة الإنتاج في لغتنا لأفكار مؤلفٍ قديم في شكلها الأصلي وفي اللون الذي وُلدت فيه»[2].

من الواضح جدًا، أن ما يُعيد المترجمون إنتاجه ليس النص بقدر ما هو فهمهم له. هذا أمر معروف جدًا، وهو يجب أن يجعلنا نرتاب من كلّ فكرة عن الترجمة تقدّس الحرف أو النص الأصلي. الترجمة، لنكرّر ذلك، نصٌّ بديل. وهي تستمدّ قوتها من الكتاب المقروء، مثل الساحر المتدرب الذي لا يملك أيّ سلطة من دون كتاب الطلاسم والذي، فوق ذلك، يملك فعليًا القليل من السلطة، طالما أنه لا يستطيع إيقاف الفيضان في غرفة الدراسة: السلطة الفعلية سلطة المعلّم-الساحر.

القراءة تستدعي الكتابة كما تدعو الصرخة في الوادي جواب الصّدى، هذا ما قلناه من قبل. لكنّ الصدى، مهما كان طريفًا، لا يكون شيئًا بتاتًا من دون الصرخة. كلُّ عمل أدبي صرخة، أو بالأحرى نِداء، وكل قراءة جواب، صدى صوتٍ أصولي، غالبًا مُشوّه، وأحيانًا ضعيف، صوت يذكّرنا بحالنا، ثم يأمرنا، هذا الاستبدادي، أمام ثِقل المهمة التي يتوجب إنجازها:

«إلى الزاوية،

مكنسة، يا مكنسة!»

---

(1). المرجع نفسه.

(2). المرجع نفسه.

قال لها: «خـذي، هـذه مفاتيح مستودعَي التخزين كليهما، وهذه مفاتيح الأواني الذهبية والفضية التي لا تُستخدم كل يوم، وهذه مفاتيح الخزنات التي يوجد فيها ما أملك من ذهب وفضة، ومفاتيح العُلب التي فيها ما لدي من أحجارٍ كريمة، وهذا المفتاح العُمومي لكل الشُّقق. وفيما يخصّ هذا المفتاح الصغير، إنه مفتاح الغرفة في نهاية الممرّ الكبير في الشقة السفلية: افتحي كل شيء، اذهبي إلى أيّ مكان، لكن فيما يتعلق بهذه الغرفة الصغيرة، أمنعك من الدخول إليها، أمنعك من القيام بذلك لدرجة أنكِ إن فعلتِ وحـدث أنْ فتحتيها، فليس هناك من شيءٍ إلا وستتوقعينه من شدة غضبي». وعدَت أنها ستحترم بالضبط كل ما أمرت به. وهو، من جهته، قبّلها، ثم صعد في العربة، وانطلق في رحلته.

شارل بيرو،

«ذو اللحية الزرقاء»

الفصل الرابع

مفاتيح «ذو اللحية الزرقاء»

هل يُعدّ «كيركيغور» مؤلّفَ أعماله؟ هذا سؤال ليس من السهل الإجابة عنه. في بداية الأمر، قد يُقال إنه كذلك. قد يكون هناك بالفعل متنزّهٌ في شوارع «كوبنهاغن» المعتمة والمعرّضة للرياح الشديدة، ابن تاجرٍ غنيّ لوثريّ، ورث عن أبيه الثروة، والإيمان، والموهبة، والسّويداء. ويحصل أن ينسب الناس إليه أحد الأعمال الفلسفية ذات البنية الأشدّ أصالة على مدى التاريخ.

وُجد بالفعل مؤلّفٌ اسمه «سورن كيركيغور»، وُلد في القرن التاسع عشر، طويل القامة ومتخلعًا، قذف في كتبه مخاوفَه الدينيّة، وشكوكه الفكرية، ومماطلات حساسيّته الرومنسية.

من جانب آخر، ورغم ذلك، وضع «كيركيغور» كُتيّبًا بعنوان: «وجهة نظر تفسيرية على حياتي كمؤلّف»، وهو يُنكر فيه كونه الصوت الحقيقي وراء عناوين مثل: «إما... وإما»، و«مراحل في طريق الحياة»، و«المرض الُمميت»، و«خوفٌ وارتعاد»، إلخ. وفي «حاشية على الفتات الفلسفي»، يُعلن حتى أنه: «لا يوجد في كتبي التي تحمل اسمًا مستعارًا كلمةٌ واحدة مني أنا»[1]. ولما كانت أيُّ حقيقة، بالنسبة إلى هذا الفيلسوف الدنماركي، حقيقةً ذاتية بامتياز، فإنها لا يُمكن أن تكون مادة تواصلٍ مباشر، كما كان يعتقد، وذلك من أجل أن يستطيع القارئ بدوره امتلاك الحقائق المنقولة، وجعلها له هو بطريقة حميمة. ولم يكن ما يريد أن يُوصله هذا المفكر «عقلًا» (logos)، أي حقيقة عقلانية صِرف، بل «تأثُرًا [شَغفًا]» (pathos)، أي حقيقة «تُعاني [يُشعر بها]» وترتبط بموقفٍ من الوجود مُحدّد.

هنا تَفرض مسألةُ سلطة الخطاب الفلسفي والأدبي نفسها بقوة بالقدر الذي لا يكون فيه هذا الرابط بين المؤلف والقارئ مجردَ رابطِ تواصلٍ، بل «دعوة لاتخاذ مكان»: فالقارئ يُدعى ليحتلّ مكان المؤلف، وليمتلك بذاته

(1). Kierkegaard, *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, traduction de Paul Petit, Paris, Gallimard, 2002 (1ère éd. 1941), p. 424

التجربة الوجودية للمواقف المختلفة التي يصفها في عمله: أي المواقف الوجودية، والأخلاقية، والدينية.

يُسلّط «كيركيغور» الضوء على الرابط التقليدي بين العمل والمؤلّف، أو بالأحرى يُحوّل سلطة وجود المؤلف، وهو الضامن للحقائق التي يُعبّر عنها نصُّه، إلى موضوع تفكيرٍ فلسفي. بعبارةٍ أخرى، ما يُعبَّر عنه ليس حقيقيًا فقط بفضل «ما» يُعبّر عنه، بل بفضل «من الذي» يُعبِّر عنه. بذلك تُكوّن سلطةُ المؤلف القابعة وراء الكلمات عنصرًا ذا معنى ليس دلاليًا، بل وجوديًا. إذًا، لا يتلخص فهمُ نصّ «كيركيغارد» في فهم كلماته، بل يرتكز على الأخص، ربما، إلى فهم «الشخص» الذي ينطق بها[1].

هذا ما يُكوِّن فارقًا كبيرًا بالنسبة إلى القارئ، بما أنّ العلاقة الدلالية تنشأ مع النصّ أقلّ مما تنشأ مع الشخص، أو مع «الاسم المستعار» فيما يتعلق بهذا المفكر الدنماركي. وبالنسبة إلى المترجم، هذا يعني تحديد الصوت الذي عليه أن يترجمه. هذا الفارق هو الذي وضعه في السابق «بوفون»، في خطابه الشهير جدًا لدى استقباله في «الأكاديمية»، بين «نقش الأفكار» و«خطّ الكلمات»، بين الأسلوب وبين ما ليس إلا لعبة ظلالٍ تافهة ترمي فيها الكلماتُ المعاني على الورقة البيضاء. وإذا كان المؤلّف يتجلّى عبر أسلوبه، في حال كان للأسلوب معنى كما يدعونا «بوفون» و«كيركيغور» للاعتقاد به، فإنّ هذا الأسلوب الذي هو ليس إشارةً يجب أن يُعبَّر عنه في الترجمة. لكن، هذا الأسلوب يُتلقّى بطريقةٍ مختلفة من عصرٍ إلى آخر.

إنّ بعض عناصر البناء البلاغيِ للنص، أكانت شفافة أم عادية في لحظة كتابتها، تصبح كامِدة مع مرور الوقت، بحيث تتجمّد صورةُ ذلك الرجل الذي يكتب «بطريقة ملموسة» من أجل أن تُصبح صورة «المؤلّف»، تلك الصورة المجردة والتي تكون أقلّ واقعية ومحملة بالأسرار أو الخرافات بقدر ما تبتعد عنا. ما يُميّز الترجمة الأدبية هو أنها تتمّ دائمًا بالرجوع إلى مفهوم المؤلّف. فليس سيّان عندها معرفة «مَن» الذي يكتب.

الشخص الذي يوجد وراء النص ليس أقل أهمية من النص نفسه، وهو ليس أقل منه ناقلًا «للمعنى». الواقع أنّ المرء لا يُترجم «غوته» إلى الفرنسية كما يُترجِم مؤلفًا معاصرًا، ذلك لأنّ مع «غوته» هناك أيضًا عالَمٌ قائم بذاته

---

(1). من جهةٍ أخرى، هنا تجد النصوص الدينية بالذات روحَ مسارِ جوازاتها: ينبع الإقرار الشرعيِ بالأناجيل من يقين أنّ النص يُوحي به صوتٌ، وكلمةٌ، وروح. يفترض فهم النص الديني وجودَ الإيمان بالمعنى الذي يحمله هذا النص في ذاته.

من المعنى (التاريخي، والجمالي، والفلسفي، والسياسي، والعلمي، إلخ)، وهذا العالَم يُحمَّل بالمعاني نصّ الكاتب. ترجمة «غوته» هي ترجمةُ «رؤيةٍ للعالم» تاريخية بقدر ما هي ترجمة لتلقي هذه الرؤية المُعاصر. هكذا، نرى أنّ الترجمة التي هي شكلٌ تطبيقيٌ للهرمونطيقا، لا تنطبق فقط على نصوصٍ، بل كذلك على صورٍ: صُور المؤلِّفين الذين «يُجيزون» معنى النص في الوقت الذي يقومون فيه بوضع «العمل [المؤلَّف]»[1].

لكن، سيقولون لنا، وهم على حقّ تمامًا، إنّ المؤلف غائب على الدوام، مثل «ذو اللحية الزرقاء» المسافر[2]. وما لم يكن هو الذي يقرأ نصّه، فإنه ليس هنا جسديًا بتاتًا، إذ يُعاد تكوينُ صوته إما عبر صوت القارئ أو عبر صوت المترجِم. ويُمكننا القول إنه، من أجل إعادة توليد هذا الغياب لمؤلِّف النص الأصليّ، أُدان التقليدُ وجودَ المترجم في نصّه، وفضّل إلى حدٍّ كبير ما دُعي بانعدام رؤيته فيه. وربما كان ذلك من دون اعتبار أسلوب النص الذي هو في الأساس حضور المؤلّف نفسه في نصه وربما أيضًا إحدى سِمات المعنى الكُبرى لأيّ نصٍّ أدبيّ[3].

إذا أخذنا بعين الاعتبار هذا الاستبدال لشخص المؤلِّف بالمترجم، وهذا من فِعل الترجمة، هناك رهان هام يرتبط بسلطة النص: ليست الترجمة تدخّلًا في معنى النص وحسب، بل هي تصرُّفٌ بشخص المؤلف نفسه، إنها إمساك بسلطة النص. كما قال «كيركيغور»، إنها إيصالُ «تأثرٍ» وبالقدر نفسه إيصالُ «عقل».

في إطار الخيال، ابتكر «كونان دويل»، على سبيل المثال، «شرلوك هولمز». مع ذلك، تُقدَّم القصص المنشورة في «مجلة ستراند» على أنها من أعمال الدكتور «جون واتسون»، صديق هذا التحرّي، وهو نفسه شخصية من شخصيات تلك القصص. هل هو مجرد متحدث باسم «كونان دويل»، وهل يتمتع باستقلاليته الذاتية؟ وأسلوب كتابة مغامرات «شرلوك هولمز» هل هو أسلوب «واتسون» أم «كونان دويل»؟ من المُمكن الموافقة على أنه أسلوب «واتسون»، لأنّ هذا الأسلوب غالبًا ما ينتقده التحرّي، الذي يجده رومنسيًا

---

(1). من المُمكن تحديد العمل الأدبي بأنه ذلك النص الذي ينجم فيه المعنى، بكونه كُلاً متكاملاً، مباشرةً من شخصية المؤلِّف المنظِّمة، ومن ذاتيته «الدلالية».

(2). «[...] ليس غياب المؤلِّف الجسدي عائقًا، أو عيبًا: إنه شرط القراءة نفسها، إنه يؤسس لخاصية سلطة المؤلِّف بوصفها خطابًا». Alain Brunn, *L'Auteur*, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 34 من جهة أخرى، «ذو اللحية الزرقاء» حاضر دائمًا في داره على الرغم من مغادرته لها: إنه حاضر عبر تنبيهه الموجّه لزوجته، وعبر وجود نتائج مُرعبة في حال عصيان زوجته لأوامره.

(3). إحدى السمات من بين ثلاث سمات يذكرها «ميشال فوكو» في إشارته إلى عبارة «فيما يتعلّق بالرجال المُميّزين» للقديس جيروم. انظر:
Qu'est-ce qu'un auteur ? in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tome 1, p. 791

وعاطفيًا للغاية. هل هذا من قبيل السخرية الصّرف؟ ربما ظنّ المؤلفُ أنه لا يُمثل سلطة كافية على نصه الخاص به، فأضاف سلطة أخرى، سلطة «واتسون»، هذا المؤلف المزعوم لحكايات «شرلوك هولمز»، كما لو كان الحضورُ المتخيَّل لشاهدٍ مباشر على مغامرات التحرّي يُمكن أن يُضيف شيئًا إلى موضوعيتها وإلى صدقيّة الحكايات. تدحض هذه الاستراتيجية السردية موقف المؤلف تجاه حقيقة الواقع كما تجاه حقيقة الأدب، كما لو كان ما يرويه لا يمكن أن يكون له سوى معنى أدبي لا علاقة له بالعالم الموضوعي والظاهري الذي تشهد عليه وتضمنه سلطة المؤلف التي لدى «واتسون». فـ«واتسون» يؤكد صحة المعلومات الواردة في الحكايات. إذا أخذنا كل شيء بالاعتبار، «كونان دويل» مؤلِّفُ «واتسون» الذي، «هو نفسه»، المؤلِّف الفعلي لـ«شرلوك هولمز»[1].

بمواصلة اللعبة ذاتها، من الممكن أن نتساءل عمن يتكلم فعليًا في «فيدو»، طالما أنّ كل السرد الحكائي مُوكل إلى «فيدون ديليس» الذي يُعلمنا أن أفلاطون مريض، وهو بالتالي غائب، في اليوم الذي يُعدَم فيه سقراط. هل يروي مؤلفُ هذا الحوار (أفلاطون) ما سمعه من حديث أم يختلقه اختلاقًا مباشرًا؟ هل يُقيم أفلاطون علاقة «شاهد» أم علاقة «مؤلِّف» مع الحوار المعروف باسم «فيدو»؟ الواقع أن «فيدو» ينقل إلى «إيشيكرات دو فيلونت»، وهو عضو في المجمع الفيثاغوري[2]، أحاديث سقراط قبل أن يُطلب منه شرب الشَّوكران [السم]. يُقدم أفلاطون هذه الحوارات غير المباشرة إلى القارئ، وللقارئ الحق في أنْ يتساءل عمّن يتكلم وراء كل هذه الأصوات: أفلاطون، أم فيدو، أم سقراط نفسه؟

هنا، تُطرح على الفور مسألة المؤلِّف، بوصفه صاحب السلطة على معنى النص. عندما يرفع سقراط الحجاب الذي يغطي وجهه ليطلب من

---

(1). مع ذلك، من وجهة نظر جدلية أخرى، «شرلوك هولمز» يبتدع «كونان دويل»، أي أنّ الشخصية [الروائية] تُوجِد المؤلِّف، وتمنحه معنى وجوديًا بوصفه مؤلفًا، في حين أن «كونان دويل» يعطي معنى أدبيًا لهذا التحرّي. وكما أنه لم يكن هناك من وجود لـ«شرلوك هولمز» لولا «كونان دويل»، كذلك لا وجود لـ«كونان دويل» من دون «شرلوك هولمز». لا «البروفسور شالنجر» ولا «ماري سيليست» جعلا من «كونان دويل» الشخص الذي أصبح عليه، إذ لم يكن وجوده هذا ممكنًا بالتمام إلا مع شخصيةٍ مثل «شرلوك هولمز»، على الأرجح لأنّ أيّ إبداعٍ أدبيٍ فعليٍ هو في البداية ابتداعُ مؤلِّفٍ. لذلك أعلن «فلوبير» وهو على فراش الموت خلودَ «مدام بوفاري» التي جعلت منه، هي نفسها، مؤلِّفًا يستحق الخلود الأدبي. «مدام بوفاري» و«شرلوك هولمز» شخصيتان «خياليتان». و«فلوبير» و«كونان دويل»، من جهتهما، شخصيتان من «الواقع». ليست أهمية الأدب في النص وحسب، بل هي تكمن كذلك في العلاقة بين الخيال والواقع، بين أنموذج الواقع، وبالتالي أنموذج المعنى، الذي يحرّك هذا العالم وذاك. والقارئ هو ذاك الذي بواسطته تتحقق هذه العلاقة. إنه ذلك المسرح الذي عليه تقوم الشخصيات بدورها، والذي يتحقق فيه المعنى بالتمام. وهو كذلك ذاك الذي يتلقى صوت المؤلِّف، ويمنع من أن يكون هذا الصوت عبثيًا absurde، بالمعنى التأثيلي لهذه الكلمة: absurdus، أي ما هو نشاز، ونافر. انظر:
Cicéron, *De oratore*, III, 41

(2). Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, VIII, 46

«كريتون» أن يُضحّي بديكٍ للإله «أسقليبيوس» وأن يدفع هذا الدين، يُمكن أن يُفهم هذا على سبيل السخرية لو كان سقراط هو صوت النص الحقيقي، بما أن التضحية بديك كانت للشكر على الشفاء، وهو كان سيموت بعد قليل. لكن الأمر يتعلق بالتفكير حول طبيعة الوضع البشري، في حال كان «فيدو» هو الذي يتكلم، بما أنه يُوحي بأنّ الحياة مرضٌ وأنّ الموت هو النجاة منها، ومن هنا تأتي التضحية في سبيل الإله الشافي. بالإضافة إلى ذلك، هذا تأكيد على مفهوم «الجسد السجين» الأفلاطوني[1]، في حال كان أفلاطون هو الذي يتكلم، لأنّ الجسد، بالنسبة إليه، سجن الروح، والتحرّر منه عمل جيد من دون أي شك.

ما هي إذًا ضمانة الخطاب في هذه الحالة، وأين توجد السلطة التي يُرجع إليها؟ يشغل هذا السؤالُ بالَ القارئ، وهو يجب أن يكون موضعَ اهتمام المترجم. وفقًا للبُعد البلاغيّ الذي يُحمّله سقراط لجملته (ساخر، خطابي، فلسفي)، لا يُمكن لهذه الجملة أن تُفهم أو أن تُقدَّم بالطريقة نفسها. تُلقي هذه المُعضلة الضوء على جانبٍ أساسي من جوانب القراءة: وهو أنّ المعنى ينتج جزئيًا من اختيار، وهناك واجب أخلاقيّ بقدر ما هو فكريّ في أيّ فهم. «يقول» النص شيئًا ما، لكن ما «يريد قوله» يتعلّق بقرارٍ ما. وقرار القارئ هو الذي يؤدّي إلى أنّ ما «يقوله» المؤلف «يريد أن يقول» شيئًا ما. في هذا الصدد، ما هي الحرفية إنْ لم تكن هذا الرمز لما يُريد أن يقوله النص والذي يُبتغى تجميدُه[2] تحت ضغط مصالح مختلفة: سياسية، اقتصادية، دينية، فلسفية، أيديولوجية، الخ.

الكتاب سجنٌ يُبقي كلامَ الكاتب حبيسًا. والقارئ مفتاحه وحريته التي يتوق إليها كلُّ كاتب.

*

*   *

(1). *Phédon* 62b et *Cratyle* 400c. Dans le *Gorgias* (492e-493a),
والاستعارة فيه هي استعارة «الجسد القبر».

(2). على كلّ، تلك هي حال النصوص المقدسة في الأديان. صدق «شتاينر» عندما قال: «تتهرب الليبرالية من التزامها الأساسي الذي هو الضمير الفردي، الضمير الذي يقضي بأن يُكوّن الفردُ بذاته الأسس النصية، إن وُجدت، لكل معتقداته، وذلك تحت تأثير ضغط التأويل الحرّ ومع المجازفة بارتكاب الأخطاء».
G. Steiner, *Passions impunies*, *op. cit.*, p. 116

في حكاية «ذو اللحية الزرقاء»، نتذكر أنّ الوحش قبل ذهابه في رحلته الطويلة سلّم زوجته حُزمةً من المفاتيح التي تفتح كل ما يوجد من أبوابٍ في القصر. ولفت انتباه زوجته إلى المفتاح الصغير للغرفة الخاصة في نهاية الممرّ الكبير في الشقة السفلية. وركز على أنّ غضبه سيكون شديدًا جدًا في حال حصل وتجرّأت على دخولها. ولو أنه لم يُعطه لزوجته بتاتًا لكان من المحتمل ألا تكتشف أبدًا الجثث اليابسة التي لِزوجات سيّدها ومعلّمها السابقات. فبفضل جهلها بذلك، كان من الممكن أنْ تبقى بسلام مع زوجها طيلة الزمن المتبقي. لكن، من الصحيح أيضًا أنها ستكون مضطرة للعيش مع هذا الفضول الذي لم يُشبَع، ومع تلك الرغبة في معرفة ما الذي يختبئ خلف باب هذه الغرفة الخاصة. فوق ذلك، كان باستطاعتها الوصولُ إلى كل الثروات الموجودة في القصر، بفضل المفاتيح الأخرى التي بحوزتها! ألم يكن ذلك كافيًا؟ ما الذي كان يلزمها أكثر من ذلك، بالإضافة إلى ما قدّمه لها زوجها مما هو أفضل ما لديه؟ من ثوابت الطبيعة البشرية عدمُ القدرة على الاكتفاء. في العُمق، لن يكون عند ذاك لتاريخها أيُّ شيء خاصّ بها، ولاختلطت حياتُها بالحياة الزوجية للسواد الأعظم من الناس. لكنّ عدَم الرضا غلب عندها، وكان لا بدّ لها من أن تذهب إلى أبعد من ذلك، وأن تشعر بكل حريتها -ذلك أنّ عدم الرضا يُولّد من التباين بين الحرية والسلطة، أو يُولد بالأحرى من عدم قدرتنا على الوصول إلى نهاية حريتنا ورؤية القاع فيها. من المنظور الفكري، يُحدّ انعدامُ القدرة هذا بـ«الضَّجر». ومن المنظور الأخلاقي، يُحدّ بـ«عدم الرضا»[1].

إن الوعي بعدم القدرة على فعل كل شيء، حتى ولو كان ذلك بسبب الاستحالة الزمنية (فالزمن ينقصنا قبل الحرية)، إنما هو مصدر مشيئاتٍ متعاكسة. لقد كتب «سيوران» في مكانٍ ما، والأرجح بتأثير البوذيين فيه، إنه من أجل أنْ يعيش المرء حياة جيدة عليه أن يبغي القليل، وأنّ على

(1). لا يمكن العثور على مثال على هذا الخور الناتج عن عدم الرضا أفضل من مثال «مدام بوفاري». في الواقع، ما يُبيّنه «فلوبير» في روايته هو أن عدم الرضا يُولّد من الحرية عندما تتحول إلى العطالة عن العمل، وعندما لا يكون الفعل البشري منتجًا «لعملٍ» ما، ولا تستطيع الذاتية أن تتحقق ماديًا في شيء من الأشياء بطريقة يُصبح للمرء بها «مؤلف» حياته الخاصة نوعًا ما. «إما» شخصية لا ينفك الآخرون يتلاعبون بها: الراهبات اللواتي يربينها، والظروف التي تدفعها إلى الزواج من «بوفاري»، و«رودولف» الذي يجعل منها امرأة ضالّة، و«لورو» الذي يقودها إلى الإفلاس، والتواءات شخصية «ليون» الضعيفة التي تؤجج شبقها، وكل هذه الرفاهية النظيفة جدًا والاعتيادية التي تجعل كل الأيام متساوية فيما بينها، ومتشابهة بعضها مع بعض، لدرجة أنها لم تعد تتتابع فعليًا. فالزمن أصبح كما لو أنه توقف، وكل جهود «إما» تهدف إلى إعادته إلى التحرك، إلى إنتاج شيءٍ ما، إلى إخراج شيءٍ من هذه الحرية التي تتمتع بها بغزارة. لكن، دون جدوى... «مدام بوفاري» هي تلك المرأة التي تنعم بكلّ شيءٍ يمكن أن يجعلها سعيدة، لكنها لا تصل إلى ذلك، جاهلةً أن السعادة لا توجد في الامتلاك بقدر ما توجد في الجهد المبذول [السعي] للوصول إليها.

رغباتنا أن تكون متلائمة مع أبعاد حياتنا. الواقع أنّ الكون نفسه لا يستطيع أن يُشبع طموحًا مُضنيًا. فالمتاحف تقدّم لنا نموذجًا عن هذه الإرادة التي تَصبو من دون توقف إلى شيءٍ ما: لقد خلق الله العالم والإنسان، ولما لم يكن راضيًا خلق الفن. الحقيقة أنّ لا شيء، إلا عدم رضانا، يمكن أنْ يفسّر أننا نريد أن نُضيف شيئًا ما إلى مشهد العالم وأنه علينا بالإضافة إلى ذلك وضع رسمٍ على قُماشة اللوحة لانجذابنا الأزلي إلى مشهد مُكونٍ بكامله من مكاسر الموج وصخور البحر.

عندما استخدمت زوجة «ذو اللحية الزرقاء» المفتاح الذي يفتح الغرفة الخاصة بحجّة التعرّف على زوجها بالكامل، لم تكن تفعل بذلك سوى تحقيق طبيعتها هي. بل أكثر من ذلك: هي اكتشفت هناك مصيرها الخاص بها. إذ كان المغزى العميق لاتحادها مع «ذو اللحية الزرقاء» يقضي بأن تنتهي مُعلقةً في مسمار الجزّار، كما لو كانت مُوثّقة في أرشيف زوجات هذا الوحش الأخريات، اللواتي يشهدن بصمتٍ على قساوة هذا الرجل المخيف. هنا، نرى جديًّا أنّ معنى وجود المرأة وزوجها يكمن في عدم الرضا: فهو قطع الأمل في العثور على زوجةٍ جديرة بثقته، وهي قطعت الأمل في معرفة زوجها تمام المعرفة.

هكذا، يتغير مغزى هذه الحكاية مع تغيّر الموقف الذي نتبنّاه: موقف «ذو اللحية الزرقاء» أو موقف زوجته التي، فوق ذلك، ليس لها اسم، ربما كي نستطيع أنْ نضع أنفسنا مكانها بسهولةٍ أكبر. ينطبق الشيء نفسه أيضًا على النص الأدبي الذي يتغيّر معناه وفق ما إذا وضعنا أنفسنا مكان المؤلف أو مكان القارئ. وهذا التموقع الوجوديّ تجاه المعنى يؤثّر في التأويل الذي يُعطى للعمل، في تفسيره، في ترجمته. «ذو اللحية الزرقاء» وزوجته ليسا في الموقع نفسه ومنظور أحدهما أو منظور الآخر هو الذي يُحدّد فهمَنا لهذه الحكاية.

قد يُعتقد أنّ زوجة «ذو اللحية الزرقاء» تظهر بصورة المتمرّدة عندما استخدمت مفتاح الغرفة الخاصة، وأنها عبّرت بذلك عن شخصيتها الفردية تعبيرًا كاملًا. لو أنها وضعت نفسها مكان زوجها، لكانت حققت بالفعل شيئًا ما. لكن، في الواقع، هي لا تفعل أكثر من تكرار مخالفة الزوجات السابقات قبلها. واقتصرت على إنجاز المهمة التي كلّفها بها زوجها عندما سلمها مفاتيح المنزل. ووصول إخوتها الذين أتوا فجأة، فقتلوا هذا الرجل، هو الذي أدّى بذلك إلى فرصةِ أنْ تزول هذه اللعنة.

ما تكتشفه زوجاتُ «ذو اللحية الزرقاء» هو أنّ العلاقة مع زوجهنّ لا تنحصر بهنّ وأنّ هذا الشخص لم يكن يتكلم مع أيّ واحدة منهن «على انفراد»، بل معهنّ كلهنّ «عمومًا». وهو وحده يعلم أنه كان يُغازل كل النساء في اللحظة التي كان يُوجّه فيها كلامًا غراميًّا لامرأةٍ واحدة. وتكمن موهبته في إقناع كلّ واحدة من زوجاته أنّ كلماته الغرامية يوجّهها لها شخصيًّا، في حين أنّ معنى كلماته تحمل دلالة جماعية. لقد كان خطابه الغراميّ خادعًا. هذا ما اكتشفته في نهاية الأمر كلُّ زوجةٍ من زوجات «ذو اللحية الزرقاء» عندما فتحت الغرفة الخاصة، ووضعت نفسها بذلك مكان زوجها فعليًّا، فهو وحده الذي يحقّ له أنْ يفتحها.

هكذا يعمل كلُّ قارئٍ مع المؤلِّف. فعندما يكونْ العمل بين يديه، يجوب قصر «ذو اللحية الزرقاء». وتكون كلُّ كلمة قفلًا يفتحه، ثم، عندما ينتهي من القراءة يدخل في الغرفة الخاصة.

ماذا تُعلّمنا هذه الحكاية؟ تُعلّمنا، في المقام الأول، أنّ «ذو اللحية الزرقاء» يفرض على زوجاته طريقةً محدّدة في العمل، نوعًا ما كما يفرض المؤلّف مسارًا معينًا على قارئه. هناك هذا الفصل، ثم هذا الفصل الآخر، ثم هذا كذلك، هناك نظامٌ للقراءة هو في الوقت نفسه ترتيبٌ وإلزام. ولكي يكون معنى العمل هو الذي أراده المؤلّف، لا بدّ من اتباع هذا النظام. المعنى إذًا «انتقال»: الانتقال من نظامٍ خاص من القواعد البلاغية والتعبيرية التي تخضع لـ«تغيّرات تاريخية» من جهة، وإلى «انقطاعاتٍ في التلقي» وفق المقطع اللغوي، من جهة أخرى.

على سبيل المثال، لم تعُد تتطابق قواعدُ تأليف الخطابات في روما القديمة مع قواعد التأليف في أيامنا هذه[1]. كذلك، تُعدّ عملياتُ التكرار،

(1). كانت أعمال «العصور القديمة» تخضع لأشكالٍ من الشفاهية التي تُحدّد «بلاغةً خطابية» خاصة من التأليف، ولم تعُد الحال كذلك في عصرنا هذا. تلك الأشكال من «القراءة العامة» يذكرها «بلينيوس الأصغر» في «رسائله» (*Lettres*, I, 13)، وهي حدثٌ اجتماعي كان من الممكن أن ينتهي، بعد ذلك، إلى نشر العمل، في حال أقنع تلقي الجمهور له بذلك (وإلا يبقى العملُ مجرد *anècdoton*، أي حرفيًا «غير منشور»). أما القراءة الفردية»، فهي موسومة بـ«الشفاهية». عندما كان الفرد يقرأ لوحده، فذلك كان يحصل رغم ذلك بصوتٍ عالٍ، وهذه ممارسة كانت تُبنى على أساسها كتابة النصوص. إن النظرة إلى ممارسة القراءة هذه هي التي يُمكن أن يُفهم بناءً عليها التأكيد في «العصور القديمة» على الأشكال البلاغية، وكذلك الأهمية (إذا لم نقل الهَوَس) التي تُمنح لتناسق أقسام الخطاب. حتى إن عمل الكتابة كان غالبًا ما يشيع فيه إملاءُ المؤلّف على سكرتيره (انظر شهادات «شيشرون» و«بلينيوس الأصغر» و«هوراس»: Cicéron, *Brutus*, XXII, 87, Pline le Jeune, *Lettres*, III, 5, 14, Horace, *Satires*, I, 4, 9 *sqq*)، وهذا ما يؤكد هيمنة الشفاهة على النصوص القديمة. وقد امتدّت طريقة القراءة هذه على فترةٍ طويلة من الزمن. وقد تحدث قبل ذلك « ديوجانس اللايرتي» في معرض كلامه على «زينون الرواقي» (حوالى العام 300 قبل الميلاد) الذي سمع أحد أصحاب المكتبات يقرأ «المآثر» لـ«زينوفون» (انظر: «حياة الرجال العظماء وأفكارهم» *Vies et opinions des hommes illustres*, VII, 2).

وهي مقبولة تمامًا في اللغة الإنجليزية، بمثابة فقر أسلوبيّ لا يُغفر له في اللغة الفرنسية.

إذًا، يعطي «ذو اللحية الزرقاء» مجموعة المفاتيح لزوجته. وهي لديها متسعٌ من الوقت لتفتح كل أبواب القصر باستثناء بابٍ واحد: وهو باب الغرفة الخاصة. لكنها إذا فتحته ستقوم بعكس مواقع السلطة: فهي ستضع نفسها في موقع زوجها نفسه. إن زوجة «ذو اللحية الزرقاء» الأولى، من جهتها، لم تكتشف وجود أي شيء في الغرفة الخاصة، وكان فهمُ مخالفتها محدودًا. غير أنّ معنى هذه المخالفة امتلأ بالأهوال عندما بدأت الزيجات تتوالى. بالطريقة نفسها، لا تكشف قراءة العمل الأولى معناه إلا جزئيًا. فدلالة عملٍ ما تتغير من قراءةٍ إلى أخرى، لدرجة أنّ معناه يرتبط بالنص نفسه بقدر ما يرتبط بالقراءة التي تتمّ له. بالإضافة إلى ذلك، النص الكلاسيكي الفعلي هو نصّ يتكوّن من الكلمات التي تؤلّفه ومن القراءات التي ولّدها بمرور الزمن. ومن الممكن حتى اقتراح أنّ النص الأدبي هو النصُّ الذي تتمتع قراءتُه بقيمةٍ معنوية خاصة، بمعنى أنّ كل قراءة جديدة له تؤدّي إلى إثراءٍ لمعنى النص الأصليّ. يُقال عن عملٍ إنه «كلاسيكي» عندما لا يُمكن الشروع بقراءته إلا مع الاعتداد بتراث القراءات التي صاحبته.

أن يكون من المُحتمل أن يتغيّر معنى عملٍ ما من قراءةٍ إلى أخرى، وأن يُحدِّد هذا الواقعُ ما نُطلق عليه اسم «الكلاسيكيات» في الأدب، إنما هو أمرٌ نجد أمثلةً عديدة عليه في «الكوميديا الإلهية».

إنّ هذا العمل [الكوميديا الإلهية] الذي يُحصى من التعليقات عليه، والملاحظات، والحواشي، عددٌ أكبر من أبيات هذا الشاعر الفلورنسي، في كل طبعاته تقريبًا، لم يُعد له الدلالة نفسها التي كانت في ذهن «دانتي» نفسه. فمعناه، أولًا، مليء بسلطةٍ لم يكن يملكها في الوهلة الأولى: إذ تُعدّ «الكوميديا الإلهية» بمثابة عملٍ مؤسّس للُغة الإيطالية، وإحدى ركائز الأدب الغربيّ. هذا المعنى وحده لم يفطن إليه قُرّاء «دانتي» الأوائل.

وتعني قراءة «دانتي» اليومَ أنْ يأخذ القارئ معه كل تلك القراءات السابقة، وهذا الدفق من التعليقات، والشروحات، أي هذا التقليد. ويعني هذا اكتشافَ زوجات «ذو اللحية الزرقاء» اليابسات في الغرفة الخاصة. وإذا ظنّ أحدٌ ما أنّ ترجمة عملٍ مثل هذا يمكن أن تحصل من دون أن تعتدّ الترجمة بتراث قراءات «دانتي»، فإنّ ذلك خداعٌ للنفس حول معنى هذا

كذلك، مصطلحا «كتابة» و«كلام» هما عمليًا مترادفان في الأناجيل وعند آباء الكنيسة.

العمل، نوعًا ما مثل زوجة «ذو اللحية الزرقاء» التي حاولت من دون جدوى أن تمسح الدم عن المفتاح-الجني، هذا الشاهد الأرجواني على مخالفتها.

لكلّ معنى حكاية، وهذه الحكاية هي مفتاح المعنى. من صفحةٍ تُقرأ إلى صفحةٍ أخرى، يتغيّر المعنى، مُثقلًا بالزمن الذي يمرّ. وكما قال «دانتي» لمعلمه القابع في دائرة جهنم السابعة، يُمكن لأيّ قارئٍ أنْ يقول لمؤلّفه:

«[...] حينما كنتَ في العالم [الدنيوي]

تُعلّمني كيف يُصبح الإنسان خالدًا»[1]

ومع ذلك، كي توجد حكايةٌ جديرة بهذا الاسم، لا بدّ من أنْ يكون هناك تعدٍّ على القواعد. لذلك فتحت زوجات «ذو اللحية الزرقاء» باب الغرفة الخاصة. ولو أنهنّ لم يشأن الذهاب إلى ما هو أبعد مما يُحظّره زوجهن عليهن، لما كانت هناك حكاية أبدًا: فقط مجرد زواج عاديّ، من دون أهمية، مثل العديد من الزيجات الأخرى، ولما وُجد من يروي حكاية «ذو اللحية الزرقاء». وعندما اكتشفت زوجة «ذو اللحية الزرقاء» سلسلة الزوجات المقتولات، فهمت أنها لم تعِش مع زوجها أيّ شيءٍ فريد وخاص بها وحدها، وأنها لم تكن قط سوى زوجة من بين زوجات أُخريات. ويرتبط الرعب الذي ينبع من هذه الحكاية من الجثث المتحجّرة، المضحكة قليلًا في ثيابها المنتفخة المزخرفة بالأقمشة الذابلة، أقلّ مما ينبع من التعرّف على هذا المصير المشترك. وقد جاء موت «ذو اللحية الزرقاء» ليضع حدًّا لمواصلة الأمر، وهو لهذا السبب بالضبط كتب نهاية هذا الزواج الغريب. المعنى نقلٌ، وهو إذًا تعدٍّ كذلك. فيما يتعلق بالترجمة، هذا يعني استعادة معنى النص الأصلي، بطريقةٍ شخصية من خلال القراءة.

نجد في المرحلة الأولى من الرومنسية مثالًا على استعادة المعنى هذه من خلال القراءة. فبالنسبة إلى مؤلّفٍ مثل «فريدريش شليغل»، يُجسّد القارئ المثالي نوعًا من الفقيه اللغوي العام، ذلك الذي تمثّل قراءتُه دراسةً

---

(1). «[...] *quando nel mondo ad ora ad ora, m'insegnavate come l'uom s'etterna*»
يُمكن أن يُقال كذلك «كيف يمنح الإنسانُ شهرةً خالدة لنفسه». ذلك أنّ الفعل الإيطالي يؤكد على واقع أن يُصبح الإنسان بنفسه خالدًا، وهذا ما لا يمثله تمامًا الفعلُ الفرنسي «s'éterniser» في استعماله العادي. وتعليق «جورج شتاينر» على هذا البيت الشعري نفسه غنيّ في حدّ ذاته، إذ يقول: «لا يُمكن ترجمة البساطة المطلقة. سبع كلمات يُلخص فيها دانتي البايدية paideia ويحددها. في هذه الكلمات يقول لنا ما هي غاية التعليم الحقيقي، وما هو هدف الفن، والفلسفة، والتفكير النظري» (G. Steiner, *Maîtres et disciples*, traduit de l'anglais par P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, 2003, p. 61). يبيّن تعليق «شتاينر» هنا أيضًا كيف يحمل معنى النص معنى قراءته، وأن للمعنى ليس نقلًا وحسب، بل هو تعدٍّ أيضًا، أي الرغبة في الذهاب إلى ما هو أبعد، في جعل النص يتكلم. هذا التعدّي شكل من أشكال «خلود» الإنسان.

للنص الذي يقرأه[1].

من جهته، جعل «أرنست فيلهلم شليغل» القراءة نشاطًا لاستعادة المعنى الذي لا تُرى بالفعل نهايةٌ له أبـدًا[2]. ففي نظرهما القراءة الحقّة دوريّة، وهي تشكل دعوةً لإعادة قراءة النص الذي سبق وقُرئ من قبل.

كانت هذه الدعوة إلى إعادة القراءة تُجسّد كلاسيكية النص المقروء/ المدروس بذاتها[3]. وكان تمرين القراءة يهدف إلى الاهتمام بالتفصيل والكلّ في الوقت نفسه. وتكمن الفائدة الكبرى من أفكارهما في القراءة في أنهما جعلا منها فِعل «إبداعٍ» حقيقيٍ: «الحرف روحٌ متحجّرة. والقراءة تعني تحرير روحه، هذا إذًا عملٌ سحريٌ»[4]. يُقدَّم المعنى إلينا كما لو كان «نقلاً» بواسطة النص، وكما لو كان «تعدّيًا» بواسطة القراءة.

إذا كانت مسألة معرفة من يتكلم في النص هامةً، فإن مسألة معرفة من الذي يتلقى هذا الكلام ليست بأقل أهمية.

مع ذلك، يوجد في فعل القراءة تنشيط للمعنى من جهة القارئ، ولا يوجد بالضرورة استبدالٌ لسلطة المؤلّف. على الرغم من كل شيء، وكما رأينا، هذا ما تقوم به الترجمة. فالمترجم هو هذا القارئ الذي يحتل مكان المؤلّف، وهذا الاستبدال يُسلّط الضوء على ظاهرة توالي القراءات، نوعًا ما على طريقة تعدّي زوجة «ذو اللحية الزرقاء» الذي يجعلها تكتشف توالي زوجات زوجها. وعندما تلفت الترجمةُ الانتباهَ إلى توالي القراءات «الممكنة»، فإنها تفتح الباب لفكرة المعنى الذي هو توالٍ من المعاني، لفكرة المعنى الذي هو «انقطاع» (معنى واحد ثم معنى آخر، زوجة واحدة، ثم زوجة أخرى، إلخ).

في العلاقة المباشرة مع المؤلف، كما عندما يكون أمام أعيننا نصٌّ أصليٌ، تكون مفاتيح القصر قد عُهدت إلينا مباشرة من جانبه. ومع ذلك، في العمل المترجم، في النص الأصوليِ، تأتي مجموعة المفاتيح إلينا من يدي

(1). Fr. Schlegel, *Werke.* Kritische Ausgabe, publiée par E. Behler avec la participation de J.-J. Anstett et H. Eichner, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1958, tome 16, p. 71, Nr 120. Schlegel écrit, en outre : « *Studium* [...] *ist absichtloses Lesen* » (voir Fr. Schlegel, *Literary Notebooks 1797-1801*, éd. de Hans Eichner, Toronto, University of Toronto Press, 1957, note 640, p. 139)

(2). A. W. Schlegel dans une lettre à Goethe le 11 juillet 1800. يمكن العثور على كامل مراسلاته على عنوان صفحة «شليغل» التالية:

http://www.august-wilhelm-schlegel.de/briefedigital/

(3). Fr. Schlegel، مذكور سابقًا.

(4). « *Buchstabe ist fixierter Geist. Lesen heißt gebundenen Geist freimachen, also eine magische Handlung.* » Fr. Schlegel, *Werke, op. cit.*, tome 16, p. 46, Nr 136

المترجم، والمفاتيح التي يقدمها إلينا لا تفتح بالضرورة كل أبواب العمل المترجَم. ووفق العصور، تتغير مفاتيح هذه المجموعة بطريقةٍ بارزة. ويُمكن لكتاب «أفكار من أجلي أنا» لصاحبه «ماركوس أوريليوس» أن تُستخدم هنا كمرجع خاص.

وُضع كتاب «ماركوس أوريليوس» باليونانية على يد شخص روماني. وليس في ذلك أيُّ شيءٍ يُثير العجب، ما دام أيّ روماني مثقف كان يملك ناصية اللغة اليونانية، وكان إذا صح التعبير قد أتمّ «الرحلة الكبرى» إلى اليونان، إلى أثينا، وإسبرطة، وطيبة. ليست طبيعة النص واضحة. فهو قد يعود إلى «ممارسةٍ شائعة في العصور القديمة كانت تقضي بمخاطبة الذات»[1]. فالعنوان، منذ البداية، يدعونا إلى الاعتقاد بأنّ عمل الكتابة هذا يتوجه إلى الذات الخاصّة (Tὰ εἰς ἑαυτόν).

إضافةً إلى ذلك، كانت عملية التفكير في «العصور القديمة» طريقةً يتحدث بها المرءُ إلى نفسه[2]. نكتشف هنا أيضًا عنصر الشفهية الذي يُوجّه ممارسة الكتابة بطريقةٍ بلاغية خاصة. لكن، يوجد هناك كذلك تماهٍ فعليّ بين المؤلف والقارئ. فالمؤلف يعرف تمامًا الشخص الذي يتوجّه إليه. وهو بالتالي يحق له تجنب الكتابة الأسلوبية (من يُمكن أن يبغي التأثير فيه؟) والانطلاق في توسيعات طويلة (ألا يعرف كلَّ ما يعرف؟). لم يكن هذا العمل مُعدًّا للنشر، بل للاستعمال الخاص. فالفكرة وراء هذا الكتاب تكمن في التأكيد على أن الإمبراطور يستطيع أن يبقى مستقيمًا وأن يضطلع بدوره الاجتماعي والسياسي المُتوقَّع منه بطريقةٍ صائبة.

وفي زمننا الحاضر، ووفق العصر الذي نوجد فيه، يتغيّر المعنى الذي يُنسب إلى عمل «ماركوس أوريليوس». فبعد عصرٍ من اللامبالاة النسبية حيث لم يُعتدّ بـ«الأنطونين» -لا يذكره «أغسطينوس» عندما يقيّم فلاسفة عصره[3]، والعصور الوسطى تجاهلته تمامًا، إذا جاز التعبير، والأنسيّون الفرنسيّون لم يقدّموا نسخة منه إلا في العام 1559 (وكان ذلك حتى بشكلٍ عابر)- نشهد اهتمامًا جديدًا بـ«أفكار من أجلي أنا» في القرن السابع عشر.

نقل المترجمان «داسيه» عمل «ماركوس أوريليوس» إلى الفرنسية في

---

(1). P. Vesperini, *Droiture et mélancolie. Sur les écrits de Marc Aurèle*, Lagrasse, Verdier, 2016, p. 17

(2). فيما يتعلق بمناجاة الروح لذاتها، انظر: P. Vesperini, *op. cit.*, p. 24. Platon, *Théétète*, 189e-190a

(3). على سبيل المثال، كما في «الاعترافات»: (les *Confessions*, IV, 16 (sur Aristote) ou VII, 20 (sur Plotin

العام 1691. وكانت ترجمتهما، قراءتهما لـ«ماركوس أوريليوس»، تقوم على ذلك الاعتقاد بأنْ لا وجود لأيّ فلسفة إلا الفلسفة الأخلاقية، وأنّ هذه الأخيرة ربيبة الدين[1]. وكان يُقدِّم فيها سقراط على أنه الفيلسوف الذي هو في أصل التفكير الوثني الأصيل حول الأخلاق، والذي استلم الرواقيون إرثه، وبطريقة غير كاملة حتى. مع ذلك، كان «ماركوس أوريليوس» يمثل من بين فلاسفة «الرواق» ذاك الذي نجح على أفضل وجه في الاقتراب من بعض «حقائق» المسيحية[2]. فعنده كانت تُمدح كراهيتُه للجسد، الذي هو مصدر كل الخطايا[3].

لا يهمّ إن كان مفهوم الله عند «ماركوس أوريليوس» مختلفًا عن هذا المفهوم لدى المسيحيين، ما دام أنه يُقال إنه علّم «أنّ الشرط الأول والأساسي للإنسان هو أن يحبّ أخاه الإنسان»[4]. وما عدا بعض الأخطاء التي كانت تُنسب إلى هذا الفيلسوف-الإمبراطور (الحُلوليّة، تعدّدية الآلهة، جواز الانتحار، إلخ.)، وجد المترجمان «داسيه» في الرواقية، وخصوصًا كما يُعبّر عنها «ماركوس أوريليوس»، أكثر الأخلاقيات كمالًا بعد «الكتاب المقدس»[5]. بل إنهما وضعاه حتى فوق «سينيكا» و«أبكتيتوس». باختصار، كان «ماركوس أوريليوس» عند المترجمَين «داسيه» مسيحيًا من دون العمادة. وعلى الرغم من أعمال الاضطهاد ضد المسيحيين التي أذن بها هذا الإمبراطور، فقد جعل «داسيه» منه مدافعًا عن المسيحية[6]. لقد وضعا مؤلّفًا لكتاب «أفكار من أجلي أنا» وفق الآراء الدينية السائدة في عصرهم.

هنا، يعكس القارئ العلاقة مع سلطة الكاتب: إذ يتحكّم المترجمُ بمعنى الكتاب الذي يترجمه، مثلما أحكمت زوجة «ذو اللحية الزرقاء» السيطرة على القصر بفضل مجموعة المفاتيح التي تملكها. ومن منظور الترجمة بحدّ ذاتها، يؤكد «داسيه» على أنّ أسلوب الرواقيين قاسٍ بإرادتهم، لأنهم «لمّا كانوا يخشون استعمال الكلمات غير المفيدة، لم يستعملوا دائمًا الكلمات

---

(1). *Réflexions morales de l'Empereur Marc Antonin avec des remarques de M. et Mme Dacier,* deux tomes, Paris, 1691.

نذكر هنا الشواهد الموجودة في نسخة أمستردام (1707)، المنشورة عند «ولترز» (Wolters). التوطئة، folio A 2.

(2). المرجع نفسه، folio A 5

(3). المرجع نفسه، folio A 5 verso et folio A 6

(4). المرجع نفسه، folio A 6 verso

(5). المرجع نفسه، folio A 7 verso

(6). انظر، من بين مراجع أخرى، الجزء الأول، ص. 38 وص. 65.

الضرورية»[1]. وكان هذا الغموض أكبر أحيانًا عند «ماركوس أوريليوس»، بما أنه لم يكن يكتب إلا من أجله هو، ولذلك لم تهمل الترجمة أيَّ شيءٍ من أجل توضيح ما ينقص في النص الأصلي[2].

نرى إذًا كيف أنّ حجةً ترتبط بظروف كتابة العمل قد أفادت المترجمين من أجل تبرير ترجمةٍ تُضحّي باليونانية لصالح الفرنسية، تلك اللغة التي تستضيف أفكار هذا الفيلسوف.

بالإضافة إلى ذلك، كانت الترجمة مصحوبة بملاحظاتٍ كان دورها في أغلب الأحيان عرض المواقع التي كان «ماركوس أوريليوس» يتماثل فيها مع العقيدة المسيحية والمواقع التي كان يبتعد عنها فيها. ولم يحاول «داسيه» قط أن يفهماه في ذاته، فكانا يعيدانه دائمًا إلى الأفكار المسبقة السائدة في عصرهما. هكذا هما قرآه، وهما بهذه الطريقة أيضًا ترجماه.

قد لا يكون من المبالَغ فيه التفكير بأنّ الترتيب البلاغي في عمل «ماركوس أوريليوس» الأصلي يُشبه في نظر المترجمَين «داسيه» جنس الاعتراف الذي كانت توجد منه نماذج أدبية في العالم المسيحي[3]. ولم تكن إعادة التنظيم البلاغيِ في ترجمة «داسيه» أقل غرابةً في الطبعة الثانية في العام 1742، حيث تمّ التخلي عن التقسيم إلى أبواب لصالح إعادة تكوين النص بطريقةٍ تجعله يشبه كتاب التعبّد المسيحيِ.

من الواضح هنا أنّ الاهتمامات الفلسفية والروحية في ذلك العصر قد عملت على إعادة صياغة «أفكار من أجلي أنا». فالفكرة التي قد يُكوِّنها قارئ «ماركوس أوريليوس» في هذه الترجمة تقع على ألف فرسخ -يُمكن افتراض ذلك- مما كان هدف المؤلِّف الأول. ومجموعة المفاتيح التي كانت تُقدَّم له لم تكن تفتح بتاتًا إلا الغرف الأكثر إفادة[4].

---

(1). المرجع نفسه، التوطئة، الصفحة غير مرقمة.

(2). المرجع نفسه، التوطئة، الصفحة غير مرقمة.

(3). بالإضافة إلى «الاعترافات» للقديس أغسطينوس، يمكن أيضا ذكر «تاريخ مصائبي» لـ«أبيلار» (*Historia calamitatum*, Abélard).

(4). بالإضافة إلى ذلك، كانت مسألة ترتيب أفكار «ماركوس أوريليوس» مسألة شائكة بالنسبة إلى العلماء والقرّاء حتى منتصف القرن التاسع عشر. ففي العام 1843، قام «ألكسي بيارون» (Alexis Pierron)، في ترجمته التي نالت جائزةً من «الأكاديمية الفرنسية»، بتوجيه اللوم إلى المترجم السابق لـ«أفكار» ماركوس أوريليوس، وهو «جان-بيار دو جولي» (Jean-Pierre de Joly)، لكونه أراد إقحام تسلسلٍ في أفكار هذا الإمبراطور في المكان الذي لا يوجد فيه أيّ تسلسل. في الأساس، لم يكن «جولي» يفعل بذلك أكثر من أن ينقل في ترجمته فكرةً مسبقة عن القراءة كانت تخص أتباع عصر «الأنوار». فهم كانوا يرون في أي تعبيرٍ ذهنيٍ إشارة إلى الصرامة المنطقية التي هي ابنة العقل والنظام. أما «بيارون»، فربما كان، من جهته، متأثرا بالثقافة الرومنسية التي كانت تميل إلى فهم «ماركوس أوريليوس» في زوال أفكاره، في التكرار والقفزات الجدلية، في الفوضى والضرورة الملحّة لأن يضع على

لا يتعلق الأمر هنا بإدانة مثل هذه الممارسة في الترجمة، بل بالإقرار بأنها هي بالضبط التي تتيح جعل عمل مؤلِّفٍ ما عملًا حديثًا. فالجوهرية في الترجمة، أي هذا الميل إلى الوصول إلى ترجمةِ جوهر فكرة المؤلف نفسه، أي إلى العثور عليه «في حدّ ذاته»، هو ميلٌ تاريخيّ بحدّ ذاته، وكلُّ عصر من العصور ينظر عند المؤلفين ما هو جوهريّ بالنسبة إليه هو. وخلال نسخة ترجمة «داسيه» لـ«ماركوس أوريليوس» نقلا كذلك ما لدى عصرهما من انحيازات في القراءة، وعبّرا بذلك عن التعدّيات التي كانت مقبولة آنذاك. بالفعل، وهذا ما نراه في «معركة القدماء والمحدثين»، عملَ «داسيه» في عصرٍ مفصليّ بدأت فيه إعادةُ توصيف معنى القراءة بالنسبة إلى الكتابة. على كلٍّ، كانت نجاحات اللغة الفرنسية الأدبية تسمح بالكثير من الحريات مع الكتّاب وشجّعت إلى حدٍّ كبير التعدّيات المُرتكبة تجاه أعمالهم.

لقد قدم «بيار فسبيريني» كتابًا فيه شيء من الثورية، بما أنه يعارض إجماع الرأي الجميل حول كتابٍ عظّمه العديد من الناس، وهو يوضّح ببراعة التحوّلات التي أُقحمت في كتاب «ماركوس أوريليوس».

أراد «فسبيريني» في عمله هذا إجراء تصويب تاريخي لـ«ماركوس أوريليوس» كما «في زمنه». فحاول أنْ يستبعد من «أفكار من أجلي أنا» التأويلات المغالطة للتاريخ، والمتمحورة عرقيًا، والموجهة فلسفيًا. لقد جُعل من «الأنتونين» سليمان وثني، وأمير فيلسوف، و«فاكلاف هافيل» عصره!

أراد «فسبيريني» تحرير «ماركوس أوريليوس» من المفاهيم التي كانت غريبة عليه، والتي لم يكن من الممكن أن تنتمي إليه، وأراد أن يصيغه أولًا

الورق أفكارًا متحركة ذات حدودٍ خفيّة. (انظر الصفحات 47 إلى 49 من «الأفكار، الطبعة الخامسة، *Pensées* .(de Marc Aurèle, cinquième édition revue et corrigée, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886 عشرون سنة بعد «بيارون»، هذا ما كتبه «كونستان مارتا» حول كتاب الـ«أفكار» نفسه، خاتمًا بذلك أهمية نمط معيّن من القراءة من أجل سبر كنهه: «إن أراد أحدٌ الدخول في هذا الكتاب البسيط جدًا، عليه قراءته ببساطة، مع استبعاد المناقشات الفلسفية، وتجنّب النظر إلى النظام الذي يحتويه. لَنخطئ في حق ماركوس أوريليوس عندما نعيد ضبط أفكاره المفككة في تنظيم عقيديّ، وعندما نجعل من هذه التدفقات الحرّة والهادئة موضوعًا للتفلسف والجدال. هذا ليس كتابًا في الفلسفة، بل هو كتاب في الورع الرّواقيّ، إذا جاز التعبير. ولا يُمكن فهمه إلا إذا قُرئ بالقلب. فالنفس التي تعتزل العالم في وحدتها، والتي بإمكانها نسيان أحكام الناس، والكتب، والعالم، والتي لا تتعامل إلا مع ذاتها ومع الله، هي نفسٌ يجب ألا تكون موضع فضولٍ لا جدوى منه. هناك لياقة أخلاقية في الاستماع إليها وهي تتكلم، بطهارة، وفي الاستسلام لسحر نبرتها. بالتالي، هل نبدو أناسًا جاهلين إن أضفنا إلى قراءة هذا الكتاب الطاهر جدًا بعض العواطف التي نعتقدها ضرورية من أجل أن نتذوق تذوقًا جيدًا ورع جيرسون وفينيلون؟»
(Constant Martha, *Les Moralistes sous l'Empire romain*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1864, p. 213). انظر، فيما يتعلق بترجمة الفلسفة اليونانية في القرن التاسع عشر: HTLF III, *op. cit.*, pages 1025 à 1028

انطلاقًا من اللغتين التي كانت له هو، أي: اللاتينية واليونانية[1]. لذلك، ينطلق جزءٌ كبير من النقد الذي يُوجّهه إلى بعض تأويلات «الأنتونين» المعاصرة له والتقليدية من تحليل قراءات نص «ماركوس أوريليوس»، وهي قراءات زيّفت أحكامُها المُسبقة الإيديولوجية صورتَه وترجماته. ويتعجّب «فسبيريني»، وهو على حق في ذلك، من «تماثل التصورات المقدمة عن ماركوس أوريليوس ومن خاصية المألوف فيها»[2]، بحيث إنه لا يرى وجود أي اشتراكٍ موحّد في الفكر بين الفلسفة «القديمة» وما ندعوه «اليوم» باسم الفلسفة.

في هذا الاتجاه، انتقاداته لصورة «ماركوس أوريليوس» كما يعطيها «بيار هادو» و«ميشال فوكو» تفرض نفسها بشكلٍ واضح. فهما يقدمان «ماركوس أوريليوس» وكأنه يتشبّث بأخلاقياتِ ذاته، وأخلاقياته ليست بذاتية، لأنّ هناك شيئًا من التماهي عند الروماني بين الاهتمام بالنفس والاهتمام بالطبيعة، فالطبيعة الفردية والطبيعة العالمية لا يكوّنان إلا ذاتًا واحدة[3]. والتزام «ماركوس أوريليوس» الفلسفي ليس من قبيل التحوّل، كما يُقدَّم غالبًا، بل يعود منبعه إلى حاجة الأرستقراطية الرومانية العليا إلى أنْ «تقوم بدورها»، وبالتالي أن تعيش وفق قواعد الأخلاقيات التي تُحدّ بأنها «السلوك الأخلاقي الصحيح» (orthopraxie)، ذلك أنّ «روما هي ثقافة المثاليّة»[4]. انطلاقًا من إعادة قراءة «ماركوس أوريليوس»، يذهب «فسبيريني» طبيعيًا إلى تقديم ترجمات جديدة لرسائل هذا الإمبراطور الروماني، ويمكن التنبؤ بأنه، هو أو أولئك الذين يتابعون قراءته، سيقدم قريبًا ترجمة جديدة وكاملة لكتاب «أفكار من أجلي أنا».

يقود هذا الانقطاع التأويلي إلى تنظيمٍ للمعنى جديد. والواقع أنه لا يوجد تأويل إلا ويؤدّي إلى إعادة البناء. فعندما فسّر «داسيه» كتاب «ماركوس أوريليوس» تفسيرًا مسيحيًا، قدّما نسخة عن «الأفكار» تذهب في اتجاه

(1). «لكن، قد يتساءل المرء، هل يستطيع المؤرخ أن يتجرّد من طرق التفكير في زمانه؟ نؤكد أن نعم، بشرط أن يقرأ القدماء في نصهم، باليونانية واللاتينية، وألا يهمل مُسبقًا أي وثيقة، أي مصدر، قد يتعارض مع افتراضاتنا، وانطلاقًا من ذلك أن يعرض حياتهم انطلاقًا من قضاياهم الخاصة بهم، ومن طريقتهم في التفكير الخاصة بهم أيضًا. التاريخ الذي نقرأه هكذا يطمح إذًا إلى أن يكون موضوعيًا» (P. Vesperini, *Droiture et mélancolie*, *op. cit.*, p. 12). من دون الدخول في جدال مع هذا العمل الذي يحتوي على الكثير من نقاط القوة -منها على الأقل البراعة في اللغة- لا بد من بذل الجهد من أجل تحديد ما تدين به هذه «الموضوعية» إلى ذاتية العصر الذي جعلها موجودة.

(2). المرجع نفسه، ص. 14.

(3). المرجع نفسه، ص. 57.

(4). المرجع نفسه، ص. 170.

قراءتهما الخاصة بهما، وفي اتجاه إعادة بناءٍ أيديولوجي لـ«أنطونين» يخصّهما هما. فتنظيم هذا العمل، وخصوصًا في طبعة عام 1742، والملاحظات المصاحبة لترجمتهما «الأفكار» تذهب تمامًا في اتجاه إعادة البناء البلاغي لكتاب «ماركوس أوريليوس» على أساس قراءةٍ أيديولوجية لعمله. هذا أيضًا ما يبرهنه «فسبيريني» في كتابه، مع التأكيد من جهته على جانب إعادة البناء الأيديولوجي.

برغم ذلك، يبدو من الواضح أن هذا الانقطاع التأويلي في تفسيره لـ«ماركوس أوريليوس» يتيح الفرصة أمام إعادة بناء معنى هذا العمل، وتكون نتيجة ذلك ترجمة جديدة له بيده أو بيد من يملك المفتاح التأويلي نفسه. وكما هي حال «كيركيغور» وعلاقته بمفهوم المؤلف، نرى أن المترجم يميل ليس فقط إلى ترجمة الكلمات، بل كذلك إلى صياغة ترجمته هو انطلاقًا من رؤيةٍ تخصّ سلطة المؤلف، هذه السلطة التي تظهر من جهة في إعادة بناء ذاتيةِ المؤلِّف، ومن جهة أخرى من خلال أسلوبه.

في هذه الظروف، المفاتيح التي يمدّنا بها «داسيه» وتلك التي يقدمها «فسبيريني» لا تفتح الأبواب نفسها. فكما أنّ «ذو اللحية الزرقاء» يترك مفاتيح قصره في عهدة زوجته، كذلك يفعل المؤلف تجاه قارئه. وعندما يملك القارئ مجموعة المفاتيح يُصبح هو سيّد القصر. ويعود إليه بعد ذاك أن يكتشف ما فيه. وهذا يعني، فيما يخصّ المترجم، أنْ يقدّم بطريقةٍ شخصية المعنى الذي في نص المؤلِّف.

*

*　　*

كما رأينا منذ قليل، الترجمة هي إعادة النظر في سلطة المؤلف. إنها نوعًا ما القيام بقتل «ذو اللحية الزرقاء». وهي، كما رأينا، إجراء استبدال النص بالقراءة. وهذه القراءة موسومة بالزمن. في هذه الهندسة الجديدة التي تجريها الترجمة على العمل، لا يُحافَظ دائمًا على المبادئ البلاغية التي كانت مبادئ النص الأصلي، كما رأينا. فالبلاغة تُهندس الأسلوب بأنْ تمنحه لمسةً معنوية، كما تُبيّنه الأشكال الموجزة لبعض الكتابات، مثل الأقوال المأثورة أو الحكم، أو مثلما يبرزه بناءُ أعمال بكاملها عند «كيركيغور»، و«نيتشه»، ونوعًا ما «فيتغنشتاين».

البلاغة تنظيمٌ للمعنى، كما رأينا أعلاه. إنها معنى من دون أنْ يكون إشارة، وهي رغم ذلك تُساهم في معنى النص المترجم. فاستخدام الأسطورة في أعمال أفلاطون، على سبيل المثال، كان يقوم بدورٍ بلاغيّ من الصعب علينا اليوم الإحاطة به بدقة[1]. ذلك أن الشكل الحواريّ، كالذي يُمكن العثور عليه عند «لوك» أو «لايبنتز»، ينمّ عن هندسة النص، وكذلك أيضًا عن تركيبة فكرةٍ تبدو لنا رائعة كروعة تلك المدن الصغيرة المعلقة في النتوءات الصخرية فوق الجبال.

أحيانًا، يبدو أنّ بعض المفاتيح لا تفتح أيّ بابٍ من الأبواب مهما بذلنا من جهد في سبيل ذلك. لقد عشنا مرحلة طويلة من إقصاء البلاغة أو كنا، على الأقل، متأثرين بفقدان الاعتبار تجاهها، وبربطها بما هو زائف، ومتكلف، وبما هو خداع ينقصه الصدق نقصانًا كبيرًا. الحقيقة أنّ الرومنسية قد انتقدت ما في البلاغة من خاصيةٍ شكلية ونادت بالتحرّر منها. فلنتذكر عبارة «الحرب على البلاغة والسلام على النحو!» التي أطلقها «فيكتور هوغو»[2]. ومع ذلك، سار هذا الانتقاد جنبًا إلى جنب مع مقاربةٍ للنص حيوية وعضوية، كما يمكن رؤيته في محاضرات «شليغل» عن الفن المسرحي والأدب[3]. وكانت الدعوة الرومنسية إلى تحطيم الحدود بين الأجناس، وإلى توحيد النثر والشعر، والكوميديا والتراجيديا، إلخ.، دعوة من أجل تجديد البلاغة وليس من أجل تحطيمها. كما كانت تُمثّل دعوةً للتفكير في النص بطريقةٍ إجمالية. ومن المحتمل في عصرنا هذا أنْ يكون تأثيرُ نماذج التحليل المستوحاة من البنيوية مسؤولًا عن تخلّينا عن البلاغة كأداةٍ للدراسة، وعن التفكير في النص بطريقةٍ عضوية كاملة.

عندما نحلّل نصًّا ما، وهذا ما يحدث في عملية الترجمة، نفهمه في أجزائه وفي وحداته، ولا نفهمه بتاتًا تقريبًا في عُضْوانيته التي تعمل فيها، بالضبط، مسألةُ البلاغة واللغة[4].

---

(1). انظر: Jean-François Mattéi, *Platon et le miroir du mythe. De l'Âge d'or à l'Atlantide*, Paris, PUF, 1996, *speciatim* pages 12 à 17

(2). V. Hugo, *Les Contemplations*, I, 7, Réponse à un acte d'accusation.

(3). A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, édité par E. Lohner, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1967, tome 6, p. 111 *sq.* حول مفهوم البلاغة في الرومنسية الألمانية الأولى، يمكن الرجوع إلى: P. Schnyder, *Die Magie der Rhetorik*, Paderborn, Schöningh Verlag, 1999

(4). يحدد «دانيال غواديك»، في كلامه على التباينات بين الترجمات المختلفة للنص الواحد، أن هذه التباينات لا تقوم «على تنظيمات المكوّنات النصية وتوزيعها بل على بنية النص العُضوية: البنية للموضوعية، والبنية ما بين الموضوعية، والبنية البلاغية» D. Gouadec, *Formation des traducteurs*, La maison du dictionnaire, Paris (?), tome I,)

في الواقع، كلُّ تعبيرٍ عن الفكرة لغةٌ. ليست وظيفة الفكرة الأولى قبل أي شيء توصيل «العالم»، بل تنظيمه[1]. وفي نظر «مرلو-بونتي»، الخطيب «لا يفكر قبل أن يتكلم، بل حتى لا يفكر خلال كلامه. فكلامه هو فكرته»[2]. ويقول إنّ نهاية الخطاب «هي نهاية الافتنان»[3]. ففي المنظور الفينومينولوجي، يجب، «بطريقة أو بأخرى، أن تتوقف الكلمة والشيء عن أن يكونا بالنسبة إلى الفكر طريقةً للإشارة إلى المادة، وذلك من أجل أنْ يُصبحا حضورَ هذه الفكرة في العالم المحسوس»[4]. والكلام -أو اللغة- الذي هو في الوقت نفسه تنظيم الفكرة وحضورها، يتمتع بوظيفة إخراج الأفكار، وهذه الوظيفة بحدّ ذاتها «بلاغة»[5].

مهما كانت اللغة الطبيعية مكونة تكوينًا جيدًا، فإنها لا يمكن بتاتًا أن تكون نظامًا منطقيًا كاملًا. فالمترادفات، والمتجانسات، والتجانسات الصوتية، ومرور الزمن الذي يُحوِّل معنى الكلمات ويُغيّرها بطريقةٍ غير مُدركة، وحتى تنوّع الاستعمالات، كل ذلك يُبيّن جيدًا أنّ اللغة ليست نظامًا مرجعيًا أحادي الاتجاه، بل أن جوهر قوّتها التواصلية يقوم، بالضبط، على عمليات انتقال المعنى هذه، وعلى حالات الغموض التي تُكوّنها والتي تفيدها، من خلال الخطاب، في قول العالم المُفكَّر فيه، وفي تكوين هذا العالم ضمن كلٍّ مُتماسك ومفهوم[6]. هكذا، ليست البلاغة بتاتًا إضافةً إلى اللغة، بل هي تستخدمها أصلًا بكاملها. إنها تلك اللعبة اللغوية التي تجعل العالمَ مُدركًا للشخص ذاته كما للآخرين. فالبلاغة إذًا في مركز النشاط اللغوي، في حال كنا نفهمها هنا كإخراجٍ للغة -وكذلك للفكرة- أكثر مما نفهمها كنظامٍ خطابي.

.1986, p. 532). هذه أطروحة دكتوراة يمكن الاطلاع عليها على العنوان التالي:

http://www. gouadec.net/publications/Traduire.pdf

(1). «من الملاحظ أننا في الحياة العادية لا ينتابنا بتاتًا الشعورَ بأنّ الواقعة تفلت من بين أيدينا، ولا نشعر بتاتًا بالجريان المستمر لما يظهر، بل نشعر بذلك عندما نتفلسف. وهذا يُشير إلينا بأنّ الفكرة التي لدينا هنا يُقدّمها إلينا استخدامُ اللغة استخدامًا خاطئًا»

Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, traduit de l'allemand par J. Fauve, Paris, Gallimard, 1975, p. 81.

(2). M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1ère partie, chap. VI, Paris, Gallimard, 11e éd., 1952, p. 209

(3). المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4). المرجع نفسه، ص. 212.

(5). يمكن فهم مدى أهمية هذا الإخراج باستذكار أنّ من كان يشغل كرسي القانون المدني في الجامعات، إلى جانب كرسي القانون الكنسي والطب، هو أستاذ البلاغة، وهذا ما يُبيّن كيف أنّ ممارسة القانون ترتبط بممارسة الكلام.

(6). تتطور اللغات وتموت لأن العالم الذي تنظمه وتعبرّ عنه يتغيرّ ويتلاشى. كل إنسان يموت هو كلمة أصبحت، في هذا النحو الذي هو العالم، مهملة وغير مستعملة. في الأساس، موتُ أيّ إنسان هو فُقدان كلمةٍ تتكلم عن العالم.

يميل كل مؤلف في سيرورة إبداعه إلى استعمال الصُّور البلاغية، إلى وَضْع مضمون عمله في شكلٍ محدَّد. وعندما يكون هذا التشكيل في خدمة المضمون، تكون البلاغة في أفضل حال. وعندما تغلب البلاغة على المضمون لتُصبح مجرد صيغة، هنا نشهد نوعًا من الانحطاط.

ما يجب النظر إليه هنا هو أنّ البلاغة بالنسبة إلى النص مثل النبرة بالنسبة إلى الخطاب المُلقى: أي طريقة إيقاع، وتنغيم، وتقسيم، وإدارة، وإخراج النص من أجل القراءة. لم يكن «كيركيغور» يفعل أكثر من ذلك في تنظيم عمله، فيخترع حِيَلًا أدبية مثل اكتشاف أوراق في قعر الدرج كي يُبرّر تغييرات أسلوبية متعسفة في التعبير عن الأفكار أو في مضمونها[1]. أهداف القراءة هي التي تخدمها أولًا كلُّ هذه الأشياء، ربما بقدر ما تخدم أهداف العمل.

لا يفوت الترجمةَ، بوصفها فن النص، هذا التنسيقُ الذي يُعمَل في النص من أجل القراءة. فهي أيضًا يجب أن تعمل على إيقاع النص، وتنغيمه، وتقسيمه، وإخراجه، من أجل القراءة، وذلك مع الاعتداد في الوقت نفسه بخصائص اللغة المانحة ومتطلبات اللغة المستقبِلة. وإعادة ترجمات الأعمال الكلاسيكية، مثلًا، تُبرِز وظيفة الترجمة هذه، حيث إن الحاجة إلى إعادة ترجمة هذه الأعمال ترتبط بالانقطاعات التأويلية التي رأيناه سابقًا بقدر ما ترتبط بتطوّر اللغة الطبيعي، وبإمكاناتها الجمالية، والتعليمية، وفي خلاصة الأمر، بتحوّلاتها البلاغية[2]. لهذا السبب يُمكن الدفاع عن فكرة وجود وظيفةٍ بلاغية للترجمة، هذه الوظيفة التي يُتيح تاريخ الترجمة إبرازها.

إذا كان النص الأصلي في الترجمة ينبع من فِعل كتابة، ولقد قلنا ذلك، فإنّ النص الأصولي [المترجَم] يُولد من فِعل قراءة. وهذا الفارق أساسي، لأنه يستلزم طريقتين مختلفتين في تحليل النصوص[3].

---

(1). كما هي الحال في «إما... وإما...» التي يقدم جزؤها الأول الأوراق «A» (وفيها «مذكرات الغاوي» الشهيرة) وجزؤها الثاني الأوراق «B»، وكل ذلك يحمل الاسم المستعار لناشر («فيكتور إيريميتا»).

(2). لقد رأينا أن ترجمات «ماركوس أوريليوس» في القرن السابع عشر أو ترجماته في القرن التاسع عشر لم يعد اليوم فيها الكلام نفسه. فنص الانطلاق هو ذاته، في حين خصائص نص الوصول مختلفة اختلافًا جذريًا. صحيح أن هذه الاختلافات تُفسّر بالتغيرات التاريخية التي حصلت على مرّ العصور، وهي تغيرات سياسية بقدر ما هي أدبية، ولكنها تفسّر كذلك بالمواقف المتّخذة تجاه اللغة الفرنسية.

(3). كما يُبيّنه «ماسون»: «الترجمة هي نقطة الاحتكاك المستحيلة تمامًا، والتي يُحلم بها دائمًا رغم ذلك، بين القراءة والكتابة، حيث توجد الأولى والثانية معًا وبكاملهما في ذات الحركة الواحدة، وهذه النقطة شخصية للغاية بالنسبة إلى من يقوم بها ومُخلصة لغاية لما يقوم به»

(Jean-Yves Masson, «Territoire de Babel. Aphorismes», *Corps écrit*, n° 36, Paris, PUF, 1990, p. 157).

النصوص التي تأتي من الكتابة تقع في «النقد» في معناه العام.

والنصوص التي تأتي من القراءة تنتمي إلى نمطٍ آخر من البحث: إنه الدراسة التحليلية للقراءة.

بوجه عام، تبغي هذه التحليلات أن تكون مسار بحث في «الوقائع المُمكن ملاحظتها تجريبيًا» (الترجمات بوصفها حدثًا عارضًا لفعل القراءة)، وفي «العلاقات» بين هذه الوقائع (أي كيف تؤثر ترجمات جنس معين أو عصر بحد ذاته فيما بينها وتضع ظاهرة من التنظيم الذاتي لطرق الترجمة والتفكير في الترجمة في لحظة معينة)، وكذلك مسار بحث في «أعمال التواء المعنى» التي يسببها هذا العامل الذي هو المترجم[1]. وتحصل هذه التحليلات القرائية في دراسة الترجمات المختلفة لنص واحد، هذه الترجمات التي تقدم لنا عدة أنماط من القراءات وعدة استراتيجيات في إعادة هندسة المعنى. وتتدخل البلاغة في هذا العمل حول معنى النص، أي حول الطريقة التي يتحول بها ما يأتي من الكتابة ليصبح ثمرة القراءة[2].

إذا نظرنا إلى الأمر بدقة رأينا أن المترجم يميل إلى أن يضع في ترجمته ردود فعله القرائية الخاصة به: «كما تَقرأ، كذلك تُترجِم». فالمترجم يُعيد إنتاج النص بقدر ما يُنتج ممارسته الخاصة بقراءة النص. في المرور من الكتابة إلى القراءة ومن القراءة من جديد إلى الكتابة، هناك بالضرورة التواءات، وخسارات، وتحوّلات، وهي أمور تحاول البلاغة تصويبها؛ إن لم يكن تنظيمها عقلانيًا. من هذه الزاوية، يمكن اعتبار مختلف تقنيات الترجمة، مثل التكثيف، والإيجاز، والاقتصاد، واستعمال المبني للمعلوم والمبني للمجهول، إلخ، بمثابة تقنيات بلاغية تُستخدم من أجل ملاءمة النص مع اللغة المستقبِلة، أي إعادة إعطاء طابعٍ لغوي بالكامل لما خضع إلى المرور من الكتابة إلى القراءة، ومن هناك أيضًا ومن جديد، إلى الكتابة[3].

تهدف التحليلات القرائية إلى توثيق الملاحظات التجريبية على الترجمات وتنظيمها تنظيمًا عقلانيًا، وكذلك إلى موضعة ظواهر التنظيم الذاتي لطُرق عمل الترجمة والتفكير بها في سياقاتها الثقافية واللسانية والتاريخية.

إذا كان النقد، بوصفه علمًا، يملك تاريخًا معروفًا جيدًا، وهو تاريخٌ تُتيح دراستُه ليس فقط فهمه بل كذلك الإحاطة بالكتابة وبالنص إحاطة

(1). لقد درسنا صور هذا الالتواء في الفصل الثاني.

(2). انظر كتابنا «عقدة هرمس»، مذكور سابقًا، الفقرة 90.

(3). من هذه الزاوية، التعليم البراغماتي للترجمة هو تربية على البلاغة.

أفضل، لا يُمكن أن نقول الشيء نفسه فيما يتعلق بالقراءة. فالكتابة تحصل في حميميةِ عملٍ «معزول»، من دون أن يكون عملًا «منفردًا» برغم ذلك، لأنّ الانفراد يعود إلى «حالة»، في حين أنّ القراءة «نشاط». القراءة نشاط «معزول»، بمعنى منفصل عن الآخرين. والقراءة التي هي نشاط «التَّوحُّد» لا تترك عمومًا أيّ إشارةٍ أو أثر يمكن من خلالها تأسيس نظرية، أو المخاطرة في وضع خلاصة «موضوعية». الواقع أنّ الحيلة الوحيدة التي يُمكن من خلالها المباشرة في التفكير حول القراءة هي ذلك النص الفريد الذي هو النص المترجم، بالضبط لأنه قراءة تحوّلت إلى نص. تحليل الترجمات إذًا هو الذي يُمكن من خلاله الوصول إلى فهم شيء ما عن القراءة وعن النصوص التي تنتجها. لكن، وبما أنّ ترجمات النص نفسه توجد في الزمن وعبره[1]، فإنها تُخرِج القراءة من وحدتها كي تضعها في علاقةٍ مع قراءات أخرى -حالة العلاقة، وضع جدليّ، مما يتيح فهم هذا النشاط بفضل مقارنات، ومدونات، وبكلمة واحدة بفضل «فعل مصطنع». وتكوِّن هذه العلاقة بين القراءات كلّ مسوغات تاريخ الترجمات. هكذا، فإنّ فهم ما يمكن أن تكونه الترجمة قد أصبح واضحًا، بقدر ما يوجد تماهٍ بين فهم ما هو «فعل القراءة» وفهم ما هو «فعل الترجمة». لكن، وبما أن ذلك يفترض الحاجة إلى ترجمات، وبما أنّ هذه الترجمات، فوق ذلك، مدموغة بالزمن، فإنه يُمكن استنتاج وجود رابطٍ باطنيّ بين النظرية والتاريخ في علم الترجمة. بل هناك ما هو أفضل من ذلك: يبدو تاريخ الترجمات كعلم ترجمةٍ أوليّ.

كانت حكاية «ذو اللحية الزرقاء» من دون أي معنى لو لم يُقدّم الوحش مجموعة المفاتيح إلى زوجته. هذا ما يفعله أيّ مؤلّفٍ مع قارئه. ففَهم القراءة هو فهم الاستعمال الذي يُمارَس لمجموعة المفاتيح هذه.

ترتبط أنماط القراءة وغاياتها بعنصرٍ تجريبيّ هو «الوصف»[2]. الواقع أنّ دور القراءة في الترجمة يجب أن يكون موضوع إجراءٍ على أكثر ما يُمكن أن يكون من الموضوعية، لأنه مسارٌ لا يتأسّس على مراقبة ممارسة القراءة، فهذا أمر خيالي[3]، بل يتأسّس أولاً على مراقبة «ممارسة الترجمة» من حيث هي فِعل قراءة، ثم على «تحليل الترجمات نفسها»، وأخيرًا على «الخَطابات» التي يضعها المترجمون حول ترجماتهم[4]. بذلك يُقدّم لنا تاريخُ

---

(1). تلك الترجمة لنصٍّ ما في تلك السنة بالنسبة إلى ترجمةٍ أخرى له في تلك السنة الأخرى.

(2). F. Plassard, *Lire pour traduire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 23

(3). بسبب التوحّد الذي تحدثنا عنه أعلاه.

(4). يُمكن إذًا أن ينقسم علم الترجمة إلى ثلاثة أنواع: «البراغماتي» الذي يدرس للممارسات، و«التحليلي» الذي

الترجمات عناصرَ «قابلة للمقارنة»، عندما يكون لدينا ترجمات مختلفة لنص واحد، و«خطابات» تُمثل فيها مقدماتُ المترجم نماذج جيدة.

من مزايا التاريخ أنه يقدم لنا «أفعالًا مصطنعة»، إن أردنا استعمال هذه العبارة المفتاح، وهي أفعالٌ تُتيح مقاربة الترجمة مقاربةً تجريبية. فمثلما يُخبرنا الأحفور عن تاريخ الحياة، كذلك يروي لنا العملُ المترجم تاريخ القراءة. ومن هذا المنظور، الترجمة هي التاريخ الطبيعي للفكر البشري، للفكر الذي تَكوّن عبر القراءة. بالإضافة إلى ذلك، أشار «جان-رينيه لادميرال» في كل أعماله إلى أنَّ تماسك الخطاب النظري في الترجمة يجب أن يُعطى «فيما بعد»، أي انطلاقًا من التفكير في تعددية الممارسات والصعوبات الملموسة التي يعرضها فعل الترجمة.

إنّ فحص الأشكال التي أضحت لا حياة فيها هي التي يمكن من خلالها كشف أسرار الحياة. ومع ذلك، لا يمكن لهذا الاعتداد بتعدّدية الممارسات وأنماط الأجوبة عن المسائل أن يُحصر بعصرٍ محدَّد من أجل مساعدتنا على فهم ماهية الترجمة، خصوصًا وأنها تحصل في الزمن وبه، إذًا في التاريخ.

تتيح المقاربة التاريخية، «من المنظور البراغماتي»، تحديد خطوط اتجاه الممارسة الجيدة (εὐπρᾶξις)[1] و«من المنظور النظري» تحديد حكمةٍ عملية، أو تعقّل، أو بصيرة، أي ما يطابق ما أسماه أرسطو بالحكمة («φρόνησις»)[2].

لننظر هنا إلى مثال صغير على هذه التحليلية القرائية. عندما قدَّم «ذو اللحية الزرقاء» المفاتيح لزوجته، كان يعلم أنها ستستعملها، وأنها لن تتردّد في استعمال مفتاح الغرفة الخاصة على الفور بعد ذهابه. كذلك، يتوقع المؤلف في تنظيم نصه وجودَ حجرات وغُرف ويُمهد للقارئ سبيل

يدرس الترجمات، و«النقدي» الذي يدرس الخطابات. يُركز النوعان الأولان على العلاقة بين النصوص وينتميان خصوصًا إلى نشاط الترجمة، ويُحلّل النوع الأخير علاقات النص المترجم مع دوائر معرفية أخرى (الفلسفة، علم الاجتماع، السيميائية، اللسانيات، الدراسات الأدبية، الخ). لكن، بما أن البراغماتي والتحليلي والنقدي تُحدَّد تاريخيًا (أي أنه، حسب العصور، تتغيّر ممارسة الترجمة وتحليل النصوص والعلاقة مع العلوم الفكرية)، وبما أنّ لديها تاريخانية أصولية، يكون من الممكن اعتبار أنّ التاريخ، بوصفه دراسة التحولات في الزمن وبه، يمثل أفضل سبيلٍ لفهم «ماذا تكون» الترجمة بطريقة عامة.

(1). Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI, 5, 1140 b 7

(2). تتطلب هذه الحكمة العملية استعدادًا أو «مهارة» تتيح العمل، لكنها مهارة تعمل بالاستناد إلى العقلانية الكفيلة بانتقاء الوسائل الجيدة من أجل الوصول إلى غاية سعيدة. «لا تكون الحكمة نظرية بتاتًا». فهي لا تنفصل عن الظروف «الفعلية» لتعبيرها البراغماتي. بكلمةٍ أخرى، حكمة سقراط لم تكن حكمةً لأنها وصلت إلينا عبر أعمال أفلاطون، بل لأنها أتاحت «عبر علاقتها الملموسة بالآخرين» تفتّح مثل هذه الأعمال. انظر:
Aristote, *loc. cit.*, 1140 b à 1142 a 10

الوصول إليها. فالنص مُكوّن في الواقع بحيث إنه يأخذ بعين الاعتبار، في عملية الكتابة، مسارَ القراءة لدى الشخص الذي سيقرأ. والأخذ بالاعتبار هذا، في حد ذاته، استراتيجية بلاغية، بما أن هذه الاستراتيجية تهدف لأن تكون «فن التكوين» (*Ars dictandi*)، كما كان قد عبر عنه، في نهاية القرن الثالث عشر، «برونتو لاتيني»[1] الذي صادفناه سابقًا في جحيم «دانتي».

لقد ترجم «لاتيني»، في العام 1262، كتاب «*De inventione*» لشيشرون، وأكمله بتعليق هام. وهو يؤكد، في الصفحات الأولى من كتابه، أن البلاغة لا تخص الخطاب فقط، بل كذلك الكتابة، ولكونها كتابة فإنها تخص تابعها المنطقي أيضًا، الذي هو القراءة. وقد ألح «لاتيني» على واقع أنّ هناك «بلاغة القول» التي تقود المستمع إلى النهاية الإلزامية التي ينوي الخطيب إيصاله إليها، و«بلاغة الكتابة» التي تمسك بالقارئ أسيرًا، إذا صح التعبير، كي توصله إلى نهايات مماثلة[2]. هنا، «فن التكوين» (*Ars dictandi*) و«فن الكتابة» (*ars scribendi*) مرتبطان.

لتنظيم الأفكار في النص دور بلاغي بما لا يقبل الجدل: فهذا التنظيم يعمل على توجيه القراءة. والشاهد الباهر على ذلك هو أحد أعمال «برونتو لاتيني» الرئيسة، أي «كتاب الكنز» الذي وضعه وتصوره باللغة الفرنسية.

إن تصنيف المعلومة في هذا العمل العلمي -وهو أول موسوعة توضع في لغتنا[3]- الذي ينتقل من النظري إلى التطبيقي كي يصل إلى المنطقي، إنما

---

(1). يستحق الأمر دراسةً في أي شيء تدين هذه الاستراتيجية للتحسينات التي أُدخلت على الشيء-الكتاب في القرن الثاني عشر. تمكن مراجعة:

A. Petrucci, ***Writers and Readers in Medieval Italy***, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, *speciatim* le chapitre 9, les pages 169 à 173

(2). «هناك نوعان من البلاغة: يُعلّم الأول كيفية التكلم، وهذا ما عالجه شيشرون في كتابه. ويعلم النوع الآخر الكتابة، ولأن شيشرون لا يعالج هذا النوع بتاتًا بطريقة صريحة، سيعالجه مترجمُ أفكاره خلال ترجمته لهذا الكتاب في المواضع المناسبة. [...] وتُعلِّم البلاغة بطريقتين، تمامًا مثل سائر العلوم الأخرى، أي من الخارج ومن الداخل. مثالٌ على ذلك: تُعلِّم من الخارج بتوضيح ما هي البلاغة وإلى أي جنسٍ تنتمي، وما هي موادها، ووظيفتها، وأقسامها، ووسائلها الخاصة، وهدفها، وتقنياتها. هكذا عالجها «بوئيوس» في القسم الرابع [من تعاليقه] على «طوبيقا» [لشيشرون]. لكن، يُدرِّس هذا الفن كذلك من الداخل عندما يُبيّن كيف يجب معالجة مادة القول ومادة الكتابة، أي عندما نصل إلى شرح كيف يجب صنع فاتحة الخطاب، والسرد، والأجزاء الأخرى من المحاضرة الشفهية أو من الرسالة، أي الرسالة التي تُملى. ويُعالج شيشرون هذين النوعين من التعلّم في هذا الكتاب»

(*La Rettorica di Brunetto Latini*, testo critic a cura di Francesco Mancini, Florence, Stab. Galletti e Cocci, 1915, *Argomento* 1).

(3). من أجل نسخة لـ«برونيتو لاتيني» يسهل الحصول عليها، انظر: Brunetto Latini, *Le Petit trésor*, trad. de l'italien, présenté et annoté par B. Levergeois, édition bilingue, Paris, Michel de Maule, 1997. نلفت الانتباه إلى واقع هام: وهو إسهام الثقافة الإيطالية في انتشار الآداب الفرنسية والتعريف بها في القرن الرابع عشر، ذلك لأنه بالإضافة إلى «برونيتو لاتيني»، هناك أعمال «كريستين دو بيزان» في بلاط شارل الخامس التي كان لها الأثر الكبير كذلك. انظر في هذا المجال: F. Autrand, *Christine de Pisan, une*

يهدف إلى التحكّم بالقراءة، وإلى جعل موضوعها مفهومًا بإضاءة فلسفية خاصة.

لقد طلب «غوتيه دو متز» من قارئه، في كتابه «صورة العالم» (1246)، أن يقرأ «أولًا وقبل كل شيء» باحترامِ ترتيبِ القراءة. و«بارتيلومي الإنجليزي»، في كتابه «الخصائص» الذي كان النص الموسوعي الأكثر قراءة من نهاية القرون الوسطى إلى عصر النهضة، وأكثر كتاب مترجم أيضًا، يُعلِم قارئه من بداية المقدمة أنه سيعالج مواد مختلفة من العالم في ترتيبٍ محددٍ، وأن هذا الترتيب يتطابق، حسب مفاهيم عصره، مع تنظيم الكون.

إن الصور المختلفة التي استُعملت في القرن الثالث عشر للحديث عن الكتاب، وخصوصًا صورة «المرآة» -يخطر على البال على الأخص «المرآة الكبرى» لـ«فنسان دو بوفيه»- تدعو إلى «تقنية الكتابة»، هذا بالإضافة إلى أنها تهدف إلى أن تعكس ترتيب العالم، وترغب خصوصًا في أن تكون مرآته المخلصة، وأن تنظّم المعرفة تنظيمًا بلاغيًا، وأن تُحدّد بدقة نظامَ قراءةِ النصوص وطريقة قراءتها. لقد كانت هذه الطريقة في رؤية الأمور قوية لدرجة أنّ المترجم «جان كوربوشون»، في القرن الرابع عشر، اتّبع نظام القراءة هذا، من دون مراعاة المنطق الألفبائي الذي كان يفرضه عمله في ترجمة «الخصائص» لصالح «شارل الخامس»[1].

يندرج الاهتمام المطوّل الذي أولاه عصرُ النهضة للقراءة في قلب تقليدٍ راسخ وقديم. فعصر النهضة بدأ بإعادة اكتشاف نصوص «القدماء»، هذا أمر معروف جدًّا. وكان يُعتقد أن هذه النصوص قد فُقدت إلى الأبد، لكنها وصلت إلى أوروبا إما، على ما يُقال، عبر الترجمات العربية، وإما من خلال دائرة العلماء اليونانيين الذين هربوا من الاضطرابات السياسية التي كانت تهزّ القسطنطينية في ذلك الوقت، وهذا أمر مؤكّد أكثر. الجوهري في كل هذه الوقائع التاريخية المعروفة جيدًا هو ملاحظة أنّ النصوص هي التي أتاحت إعادة تجديد الثقافة وأنّ العنصر الأساسي في هذا التجديد كان، بالضبط، القراءة.

---

femme en politique, Paris, Fayard, 2009

(1). مثالٌ واحد من بين العديد من الأمثلة، الفصل الرابع والسبعون الذي يعالج موضوع الهر. يتكلم «كوربوشون» في ترجمته على هذا المنوال: « يُدعى الهر في اللاتينية mureligus (هكذا)، لذلك يُصنف بين الحيوانات التي يبدأ اسمها بالحرف m». يُرجع حول هذا التوسيع الى مقدمة «ريبيمون» في «كتاب خصائص الأشياء»:
Bernard Ribémont in *Le Livre des propriétés des choses, une encyclopédie au xive siècle*, Paris, Stock, 1999, pages 7 à 45 (*speciatim*, pour notre propos, les pages 20 à 21)

من «بوركهاردت» إلى «غارين» مرورًا بـ«شاستيل»، يتفق المؤرّخون على أن الكتاب هو الوسيط الذي لم ينقل الأفكار القديمة وحسب، بل كان الوسيط الذي نقل القيم الجديدة. وكانت إحدى خصوصيات هذه الحركة الغزارة في النصوص اليونانية، وذلك منذ القرن الرابع عشر.

وأوروبا في ذلك العصر، إن كانت قد احتفظت في ذلك الوقت بشيء من الحسّ اللاتيني، الذي نعرف حدوده بما يكفي من الانتقادات اللاذعة التي وجهها «ليوناردو بروني» لترجمات أعمال أرسطو إلى اللاتينية، فإنها فقدت مع ذلك حسّ اللغة اليونانية التي، في العموم، لم تكن معروفة آنذاك أو كانت معروفة بعض الشيء[1]. إنّ وصول نصوص جديدة، ثم مقابلتها التي فرضتها مع نصوص أخرى معروفة قبلها ولكنها غير كاملة، أدّتا إلى ولادة عِلمٍ لم يكن معروفًا حتى ذلك الوقت: إنه الفيلولوجيا. الواقع أنّ اسم هذا العلم كان معروفًا، لكن بالمعنى الذي تحدّث به أفلاطون عن عالِم الفيلولوجيا في «ثئيتتس»: إنه ذاك الذي يحبّ الثرثرة[2]. ومع ذلك، فإنّ جهد الأنسيين الطويل، الذي تقع ذروته على الأرجح في المساهمة بين «إيراسم» والناشر «فروبين»[3]، هو الذي أصبحت الفيلولوجيا معه ذلك البناء التاريخي المجدّد للماضي عبر النصوص، أي «من خلال اللغة»[4]. لكن، وبما أنّ جزءًا بارزًا من التراث النصي كان يتطلب عملًا ترجميًا، انخرط هذا العلم طبيعيًا في قلب المشروع الأنسيّ الذي يقضي بإعادة بناء

(1). يكفي التفكير بأن «دانتي» لا يتفوّه بكلمة واحدة عن هوميروس ويتخذ فيرجيل دليلاً له في تجواله. حول الكتب المنشورة لهوميروس باليونانية في عصر النهضة، انظر: Rudolf Hirsch, *Printing, Selling and Reading, 1450-1550*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1967, p. 139

(2). Platon, *Théétète*, 161a. يأتي أيضًا بعد حبّ الخطاب هنا حبّ العقلانية لذاتها، انظر: *République*, IX, 583a

(3). من أجل الدقة، إنّ طباعة أعمال «سينيكا» التي ظهرت في العام 1515 (أو 1517)، كذلك عند «فوربين»، في مدينة «بال»، تبقى مصدرًا مرجعيًا آخر فيما يتعلق بالمعاملات المالية الخاصة بالطبعات الفيلولوجية الكبيرة، انظر: *République*, IX, 583a. رغم ذلك، لا يمكننا، من أجل الدقة، السكوت عن الأعمال الطباعية لدور النشر الألدية في البندقية، ولا دار «غريف» في مدينة «ليون»، لكننا إن توسعنا في هذه النقاط المختلفة نذهب هنا إلى أبعد من موضوعنا بكثير.

(4). لهذا البناء التاريخي المجدّد للماضي من خلال اللغة دورٌ أساسي في علم الفيلولوجيا في ذلك العصر. عندها، تُعتبر الترجمة عن نفسها بوصفها علمًا يُساهم في الفيلولوجيا. فوق ذلك، يُعدّ العمل الخاص الذي قامت به الفيلولوجيا بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر بمثابة عاملٍ حاسم في بناء الثقافة الأوروبية. الحقيقة أنّ الفيلولوجيا تضع ثقافة ذلك العصر «في استمرارية» مع العالم اليوناني-الروماني، في حين أنّ المسيحية كانت تحدّد نفسها على أنها حركة انقطاع عن الفلسفة اليونانية والرومانية، على الرغم من أنها أخذت العديد من مفاهيم هذه الفلسفة (انظر: saint Paul 2 Cor 5-15, Ga, 3, 28, 1 Co, 12, 13 et Col 3, 11). من جهة أخرى، تُحدّد الفيلولوجيا القواعد العلمية لوضع النصوص التي تسوس موضوعيًا طباعتها، وتؤمن قراءة منظمة، في المكان والزمان، لمختلف المؤلفين، وتُحرّر أخيرًا من قيود ثقافة التعاليق، وتفتح بذلك الباب أمام الفلاسفة المستقلين الذين يتّخذون «القدماء» لا بوصفهم «سلطة» الفكر التقليدي، بل كرُوّادٍ مقدامين للحداثة -وفكر «أبيقور» وذرّية «ديموقريطوس» هنا بمثابة أنموذجين. في هذا المسار، الترجمة أداة هذا البناء المجدّد، من بين أدواتٍ أخرى.

تاريخي لماضي الثقافة الغربية.

عندها، أصبحت الترجمة رهانًا فكريًّا أساسيًّا، ليس لأنها أتاحت الوصول إلى نصوصٍ لم يكن من الممكن قراءتها بغير هذه الطريقة (هذه هي الحال في العصور الوسطى) فقط، بل خصوصًا لأنها تشهد بطريقة ملموسة على قراءةٍ أصلية لكنوز العالَم اليونانيّ من خلال الفيلولوجيا.

لقد كشفت الترجمة عن عملٍ استيعابيّ «واعٍ ومنهجيّ» في اتجاه اللاتينية ثم بدءًا من القرن السادس عشر في اتجاه اللغة العامية. فتنظيم القراءة، أي الإخراج البلاغي لقراءةٍ موسوعيةِ القرون الوسطى، أصبح فنًا فيلولوجيًا في عصر النهضة[1]. وهو أتاح الفرصة، بالمعنى القوي لهذه الكلمة، أمام إعادة قراءة النصوص، أي فهمها بطريقةٍ جديدة، وهذا يستدعي بالتالي إعادة ترجمتها. أخيرًا، فتحت إعادةُ إنتاج النصوص إنتاجًا آليًا السبيلَ أمام استعادة «العصور القديمة» بطريقةٍ ملموسة عبر العمارة، والرسم، والنحت. وليست الروائع المعمارية في روما أو في فلورنسا، من وجوهٍ عدة، سوى التعبير في الحجارة عن نصوص «العصور القديمة»، أي الترجمة بلغة الرخام لقراءة «القدماء» في عصر النهضة[2].

الجوهري في كل هذه الحركة هو أنّ عصر النهضة يُبيّن تمامًا أنّ القراءة هي دائمًا إعادة بناءٍ لمعنى النص. وتُنفَّذ إعادة البناء هذه وفق بعض المعايير، وبعض الأفكار المسبقة، التي تترسخ في التاريخ. وأخيرًا، يُمكن لهذا التكوين أنْ يُقارَن بذلك الذي أجرته البلاغة في الخطاب.

هناك دليلٌ ملموس على هذه الفكرة وعلى تأثيرها في الترجمة، وهو يُرى في عالم القراءة والطباعة بين نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر. ومن المعروف أن تكوين الأنسيين في تلك الفترة كان يُولي الانتباه الشديد إلى خصائص النص من حيث هو ضربٌ من ضروب التعبير

---

(1). في سبيل لوحة شاملة عن هذا الموضوع، انظر النص التالي:
D. A. Larusso, «Rhetoric in the Italian Renaissance» in *Renaissance Eloquence, Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, University of California Press, Berkeley, 1983, pages 37 à 55

(2). ليس من المفاجئ أن نرى ظهور أسطورة «المدينة المثالية» في هذا العصر. من هذه الزاوية، كان للمبحث في فن العمارة لـ«فيتروفيو» تأثيرٌ حاسم، وهو يُبيّن بوضوح الروابط العميقة التي تجمع البحوث النصية والبحوث المعبرة في الفنون الأخرى. وتصاميم هذه المدن المثالية المختلفة كثيرة، وسيدها بلا شك هو «ليون باتيستا ألبرتي» الذي شجّع على تكوين «المدرسة الإيطالية» التي تُعدّ «مذبح برلين»، و«مذبح بالتيمور»، من مآثرها البيّنة، هذا على الرغم من أنّ «مذبح أوربينو» الذي لا يُعرف صانعه بالتأكيد، يتجاوزها كلها في الشهرة. وتُبرز هذه المدن المثالية في نظرة عين «القراءة» للعصور القديمة التي حصلت في ذلك العصر. فهي تقدم بالصورة ما تُعبّر عنه النصوص، وخصوصًا النصوص المترجمة، بالكلمات.

الشفهي[1]. وفيما يتعلق بالمتعلِّم الأنَسَي، «لم يكن الحصول على معرفةٍ عميقةٍ من النص يقضي بتحليل ما يوجد على الورق أو في الوثيقة، بل بتدوير الأصوات [اللغوية] حِسيًّا في فمه»[2]. وبسرعةٍ كان يصل إلى إدراك أنّ النص هو مجموعة معقدة من الُمجانسات الصوتية، والصور الأسلوبية، والإلماحات الخفيّة، والُمضمرات، كل ذلك مُغلف غالبًا بعروضٍ متفنّن. بكلمةٍ واحدة، كان يُدرِك «الرابط الخاصّ الذي يجمع الكتابة بالبلاغة».

وكان كل محصّل المعارف التاريخية، والأسطورية، والثقافية، والنحوية، يتيح للأنسيّ امتلاك معنى النص العميق، ذلك النص الذي لا ينفصم عن البلاغة، مع ما في الكتاب من خصائص فنية. ذلك أنّ فنّ الكتابة مرتبط ارتباطًا وثيقًا بقواعد البلاغة، وباستخدامها بطريقةٍ جيدة ووفق رسمٍ متفق عليه، وشرح هذا الرسم يُستخدم اليوم في تقسيم المراحل الأدبية القديمة. ويُصبح إذًا من المعروف أن الأنَسيّين كانوا، في تكوينهم، أساطين في فن فك الرموز، وأن تعليمهم قراءةَ «القدماء» كان يخضع للبحث عن المعنى الذي لا يُعطى تلقائيًا ولا يُحصل عليه في الواقع إلا بعد تحليلٍ يُمكن مقارنته بعمل الترجمة[3].

ليس علينا أنْ نندهش إذا كانت الأنَسيّة في عصر النهضة غزيرة الإنتاج في مجال الدراسات الفيلولوجية وفي أعمال الترجمة. ذلك لأن عملية القراءة بالنسبة إليها هي في الأساس فك رموز ما كان قد رُمِّز بواسطة البلاغة. هكذا، يُمكننا التكلم على الرابط الخفيّ بين البلاغة والترجمة منذ عصر النهضة[4].

يتكلم «ليوناردو بروني» في مبحثه «في الترجمة الكاملة» عن المترجِم

(1). انظر في هذا المجال:
A. Grafton et L. Jardine, *From Humanism to Humanities*, Londres et Cambridge, Mass., 1986, pages 53 à 57, cité in G. Cavallo et R. Chartier, *Histoire de la lecture dans le monde occidental, op. cit.*, p. 244.

فيما يتعلق بهذا الجزء من عرضنا، من الممكن قراءة الفصل السابع من هذا الكتاب
(p. 221 à 263 par A. Grafton).

(2). المرجع نفسه، ص. 245.

(3). ينكشف فن فك الرموز هنا حتى من خلال مناهج القراءة السائدة في ذلك الوقت. لنذكر نص «جان بودان» Jean Bodin, *Methodus ad facilem historiarum* [«طريقة لتسهيل معرفة التاريخ» *cognitionem*]. زِد على ذلك أنّ من المفيد دمج هذا النص بنصٍّ آخر معروف قليلًا، ولكنه يظهر هو أيضًا كطريقةٍ لتنظيم الأفكار حيث تحتلّ القراءة مكانًا هامًا وحيث يُعطى توسيعٌ زمنيّ لهذه المسألة، وهذا النص هو لـ«جوردانو برونو»، وهو بعنوان «المفتاح العظيم» (نحو 1578، *Clavis Magna*).

(4). هذا الرابط أقدم من ذلك بكثير. يجب إعادته إلى شيشرون الذي كان -إذ يتبع نموذج التربية الرومانية- يستخدم الترجمة بمثابة تمرينٍ بلاغيّ.

الذي هو مؤلّف ثان[1]، وفي هذا ما يُمكن أن يدعو إلى الدهشة. لكنّ هذا يصبح أقلّ إدهاشًا في حال فكّرنا في أنه كما يتوجب على المؤلف بناء عمله انطلاقًا من قواعد بلاغية، كذلك على المترجم أن يصوغ ترجمته هو أيضًا باتباع قواعد تشكيل النص، أي باتباع قواعد بلاغية. في ذهن هذا الأنَسيّ الإيطالي، البلاغة إذًا هي التي تجمع بين المؤلّف والمترجم، والتي تجعل من هذا الأخير «مؤلّفًا ثانيًا»، في المعنى القوي لهذه الكلمة.

بالإضافة إلى ذلك، وبسبب معرفة القواعد البلاغية التي كانت القراءة تفترضها في ذلك الوقت، هناك احتمال ضئيل في عدم وجود أيّ أثرٍ لها في إنتاج المترجمين، في حدود كَوْن هذه الترجمات تقدم قراءةً خاصة للنص، كما ذكّرنا بذلك فيما سبق. وفي هذا الصدد، تصبح مسألةُ معرفة ما إذا كان «كيركيغور» هو فعليًّا مؤلف أعماله مسألة في محلّها أكثر من أي وقت مضى، ليس باعتبار رابط سلطة المؤلف الذي كان يمارسها مع عمله فقط، بل كذلك باعتبار واقع سلطة المؤلف هذه بخصوص ترجمة أعماله.

*

* *

لا يتعلق تغيّر تأويلات النص وقراءاته بثقافة القارئ وحسب، بل كذلك بـ«الأشكال» التي يُنقل النصُّ من خلالها. لقد كانت كل المفاتيح التي قدّمها «ذو اللحية الزرقاء» إلى زوجته متشابهة فيما بينها، لكنْ لو لم يكن للمفتاح-الجنية شيءٌ ما خاصّ به (كان ينضح دمًا لا يُمحى عندما يُقحم في قفل الغرفة الخاصة)، لما كانت توجد عندها حكاية «ذو اللحية الزرقاء». ولترتيب حجرات القصر معنى، لكنّ المفتاح الذي يتيح تملّكها ليس لديه معنى أقلّ منه. هكذا، شكل الكتاب الماديّ، أي طريقة «تسليم» النص إلى القارئ، يتحكّم بتأويله وقراءته، وبالأحرى ترجمته. هناك بلاغة الشيء-الكتاب، مثلما هناك بلاغة النصّ.

هذا أمرٌ يتجلّى بوضوح في التحوّلات التي طرأت على أنماط القراءة في عصر النهضة وفي ظروف العمل الذهنيّ. وربما كان لأنماط القراءة هذه أثرٌ

(1). انظر:
De interpretatione recta, les §§ 12 et 13. Voir L. Bruni, *De la traduction parfaite*, trad., introduction et notes de Ch. Le Blanc, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2008

مباشر في طُرق الترجمة وفي المَسار نفسه في طريقة فهم الترجمة. بالإضافة إلى ذلك، من الواضح أننا لا نُكرّر بما فيه الكفاية أنّ على عِلم الترجمة ألا يؤسّس نفسه على المفاهيم منذ البداية، بل على الممارسات التطبيقية. فالواقع أنّ النصوص ليست إشارات إلى بناءٍ نظريّ موجود في أساسها، بل بالأحرى ليس للبناء النظريّ من موضوعٍ سوى وصف النصوص التي تسبقه دائمًا وصفًا عقلانيًّا.

تُبيّن الدراسة التاريخية لـ«نظريات» الترجمة في عصر النهضة أنها تخصّ غالبًا التعليمات المنهجيّة[1] حول طريقة ترجمة نصٍّ ما، وذلك بهدف إنتاج «تأثير» ما، ويرتبط هذا التأثير بالبلاغة، بوعيٍ يقلّ أو يزيد وفق المؤلفين[2].

اتّسمت السنوات التي مرّت بين العام 1470 والعام 1479 بأزمةِ كتاب فعليّة[3]. فأصحاب المطابع أدركوا حينها أنّ السوق لا يستطيع استيعاب الكمية الكبيرة من النصوص الكلاسيكية التي تصدر عن مطابعهم. وقد تضمّن الجواب على هذه المسألة، بطبيعة الحال، تكييف الصناعة وفق حاجات هذا السوق الجديد. نشهد عندها ظهورَ كميةٍ كبيرة من كتب القانون، والأعمال اللاهوتية أو الطقسيّة، وخصوصًا أعمالًا باللغة العامية التي تتوجه إلى جمهورٍ يرغب في القراءة وينتمي إلى مستوى اجتماعي معين، ولكنه لا يستطيع مجابهة الأعمال العظيمة باللاتينية مباشرة. والنجاح الباهر في مجال النشر في ذلك الوقت كان لكتابٍ بالألمانية شهد حظًّا لا يُعقل في الترجمة، إنه «سفينة المجانين» (*Narrenschiff*) لـ«سيباستيان برانت» (1494).

لم تكن الترجمات في تلك الوهلة تتم بناءً على معايير فيلولوجية بقدر ما كانت تتم وفق متطلبات عالم النشر ووفق المقدرة على القراءة لدى الجمهور الذي كانت تتوجه إليه هذه الترجمات[4].

---

(1). لقد وعى المترجمون في عصر النهضة أن هناك «قانونًا للترجمة»، يزيد في تعقيده مفهوم عبقرية اللغات. انظر: Voir HTLF I, *op. cit.*, pages 1262-1263

(2). لنأخذ شاهدًا على ذلك تعليمات «بروني» في صالح لغةٍ لاتينية يكون لها صفاءُ لغة شيشرون. وتعود هذه التعليمات، في الجوهر، إلى التنبيهات الهادفة إلى وضوح الخطاب الذي نجده عند شيشرون أو كينتيليان كما في «الرسائل» لـ«بلينوس الأصغر».

(3). حول أزمة الكتاب هذه، انظر: Lodovica Braida, *Stampa e cultura in Europa*, *op. cit.*, pages 49 à 53

(4). إن قائمة المنشورات التي أصدرتها دور النشر في القرن الخامس عشر (ولكن كذلك في القرن السادس عشر) لا تُفيدنا فقط عن حيوية هذه الصناعة الفتيّة المتعلقة بالنشر الطباعي، بل تفيدنا كذلك عن الأذواق الأدبية في ذلك العصر. والتقاويم والروزنامات، والأعمال التي مثل «ديكاميرون» لـ«بوكاتشي» أو كذلك «الحكايات الخرافية» لـ«إيسوب» تشهد لصالح قراءةٍ تركت الأديرة والجامعات من أجل الوصول إلى قرّاءٍ يهتمّون بالأعمال الخيالية، قراء لا يكونون دائمًا على سجيّتهم مع اللاتينية ويطلبون غالبًا الترجمات إلى لغة العامة. ولما كانت هذه

هنا ندرك أن التحليل الترجمي للنصوص المترجمة في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر يجب أن تحصل انطلاقًا من رؤيةٍ نظريةٍ أقلّ مما يجب أن تحصل في الأفق الأكثر مادية الذي هو الظروف التاريخية لتطور سندٍ (هو الكتاب) ومتلقٍّ (هو القارئ)، أو أيضًا، إذا أردنا أن نقول ذلك بطريقة أخرى، تطور شيءٍ وعامل. إنّ ماهية الترجمة في نهاية القرن الخامس عشر تُمثل جوابًا على الحاجة الصناعية التي وُلدت من أزمة الكتاب الاقتصادية. وظروف بناء الترجمات تنتمي كليًا إلى عالم النشر[1].

قد يعتقد بعضهم أن القرون الوسطى كانت تترجم القليل بالمقارنة مع عصر النهضة، في حين أنّ الأمر ليس كذلك. ومع ذلك، وبسبب تقنية إنتاج الكتاب نفسها، وهي أبطأ، وخصوصًا أغلى سعرًا، لم يجب على الترجمة أن تخضع للظروف الصناعية نفسها التي كانت ظروف المطبعة.

وعلى الرغم من أن النص في القرون الوسطى يقود القراءة، فإنه لا يفعل ذلك كما يفعل النص في عصر النهضة. فتحوّل جمهور القراءة[2]، وظروف إنتاج الكتاب، وظروف العمل الفكري، أثّرت تأثيرًا مباشرًا في الترجمة. وللتيقن من ذلك، يكفي التفكير بالطباعة التي حوّلت، كما قلنا، مفهوم الأمانة، عندما فرضت خاصية الثبات على النصّ.

إن الازدهار القوي للمطبوعات باللغة العامية في القرن السادس عشر، ومنها عدد كبير من الكتب المترجمة، قد أدّى إلى «إضفاء الطابع الإقليمي» على مسائل الترجمة، حسب الرهانات الخاصة لحالات التكافؤ التي تطرحها اللغات المختلفة[3]. وتحوّل العلاقة مع النص الذي أدخلته المطبعة يشهد

الترجمات تتوجه إلى جمهورٍ لا يتكوّن من رجال الدين، يكون من نوافل القول أنها تُبنى حول الظروف المفترضة لتلقّيها. انظر في هذا المجال: HTLF I, *op. cit.*, pages 774 à 776

(1). لا يخلو الجانب الإحصائي لهذه المسألة من الأهمية، هو كذلك. فإذا كان إنتاج الكتب قبل القرن الخامس عشر تُهيمن عليه إلى حد كبير الكتابات اللاهوتية والدينية، فإنّ للموازين تغيرت مع ظهور النسخة المطبوعة. صحيحٌ أنّ اللاهوت والقانون احتلا خلال بعض الوقت 54% من الإنتاج (مقابل 36% للأدب/الفلسفة و 8،5% للعلوم) وأن اللغة المُهيمنة بقيت اللاتينية، فإنّ الأدب مثّل الجنس السائد انطلاقًا من منتصف القرن السادس عشر. وكانت آنذاك بعض الممالك، مثل إنجلترا، وإسبانيا، وفرنسا، تنتج أكثر من 50% من الكتب باللغات الوطنية، وهذا ما يدلّ على إضفاء الطابع المهني على عمل الترجمة بالتوازي مع العمل الطباعي. (انظر: J. M. Lenhart, *Pre-Reformation Printed Books* in *Franciscan Studies*, 14, 1935 ; Hirsch, *op. cit.*, pages 126 à 134 ; et Braida, *op. cit.*, pages 97 à 99. ولنلاحظ هنا، وهذا أمر هام، أنّ التفكير في الترجمة في ذلك العصر كان يُبنى انطلاقًا من ترجمة النصوص الأدبية أو الفلسفية، «وليس التقنية»، وهذا ما يربط الرهانات النظرية المتعلقة بالترجمة برهانات تطوّر «المسائل الأدبية»، وفي المقام الأول بتكوين اللغات الوطنية، كما بقدرتها على التعبير البلاغي والفلسفي في مواجهة اللغات الكلاسيكية.

(2). عن مسألة جمهور القراءة، انظر: HTLF I, *op. cit.*, pages 745 à 752

(3). يشهد تاريخ الترجمات على واقع أنه من غير الممكن التحدث عن الترجمات من دون تحديد اللغات المترجمة والعصر الذي أُجري فيه عمل الانتقال اللساني، بما أن هذا العمل لا يعني الشيء ذاته حسبما تكون الترجمة من

على التغيّر في طريقة قراءته وبطبيعة الحال في طريقة ترجمته.

أخيرًا، يخضع إدراك النصوص لظروف تلقيها. علاوة على ذلك، هناك ملاحظة تجريبية ثابتة تقوم على أنّ عددًا كبيرًا من الأخطاء في الترجمة تنجم فعليًا عن أخطاء في القراءة. ويُمكن أنْ تُعزى أسباب هذه الأخطاء إلى «المترجم-القارئ»، بسبب قراءةٍ مُجتزأة، ومتقطعة، أو يُمكن أنْ تتعلق بنواقص لغوية، أو ثقافية، الخ[1]. ويُمكن أن تُعزى أسبابُ الأخطاء أيضًا «إلى النص» نفسه. نذكر أولًا نوعية الكتابة -ونلمس هنا عناصر بلاغية، مثل الأسلوب الذي يُشوّش على القراءة المعاصرة- ثم نذكر المسافة الزمنية، وأخيرًا خصائص الكتاب المادية. هنا، يأتي التاريخ لمساعدة النظرية التي يُغذّيها والتي يُسهم نوعًا ما في تعزيزها.

يدلّ التحولُ في القرن السادس عشر من الشكل «النصفي» للكتاب إلى قَطع «الربع» ثم إلى قطع «الثُمن» على المرور من قراءةٍ علمية إلى قراءةٍ تسلية، ومن قراءة عامة ترمي إلى التعليم إلى قراءة حميمية تُسهم في بناء الحياة الفكرية [الذاتية].

كان هذان النوعان من القراءة ينعكسان على أنواع الترجمة. فنجد عند ذاك «ترجمة علمية»، يقوم بها أنَسيّون عظماء تدرّبوا على التبحّر الواسع، ويخضع قلمُهم للبلاغة الكلاسيكية. لكن، هناك أيضًا «الترجمة الشعبية» التي كان مُترجموها في الغالب مجهولين والتي كانت الشفاهة والصيغ العامية تُكوّن هيكليتها البلاغية الأساسية. ونستطيع التفكير هنا بترجمات شيشرون إلى الفرنسية التي قام بها الأنَسيّ «لوران دو بروميفا»، وهي نسخ شهدت نجاحًا باهرًا في القرن الخامس عشر، وأعيد طبعها خلال كل القرن الذي يليه. ويندرج عمله في ترجمة «بوكاتشيو» أيضًا في خط هذه الترجمة الشعبية التي تتوجه إلى هذا القارئ المثقف الذي يريد العمل، عبر الكتب، على تكوين نفسه.

هناك تفصيل آخر هام برغم كل شيء، وقد أهملته الدراسات التاريخية للترجمة: قبل المطبعة، كانت علاقة المؤلّف بعمله تتمتّع بمرونةٍ كبيرة. فهو كان يُعيد النظر في عمله حسب السياقات، وحسب الأشخاص الذين يُهدي إليهم العمل، وحسب الاعتراضات التي أُثيرت ضدّه باسم «النقاش الجدلي».

اللاتينية إلى الإنجليزية في القرن السادس عشر أو من الإنجليزية إلى الفرنسية في أيامنا هذه.

(1). إن حقيقة هذه الملاحظة أقل ثبوتًا في عصرٍ مثل عصر النهضة الذي توجد فيه تربية خاصة بالقراءة من خلال الاعتداد بالبناء البلاغي للنصوص.

قبل المطبعة، كان زمن إنتاج الكتاب، والأخطاء والنصوص المُضافة المحتملة، تشهد على أنّ النص لم يكن ذلك القصر، قصر «ذو اللحية الزرقاء» المُسيّج والمُغلق. فالأبواب فيه مفتوحة. والنص لم يكن بتاتًا نهائيًا بكل ما في الكلمة من معنى.

لكن بعد ظهور المطبعة تغيّرت الأزمنة، وطُلِب من الكاتب أن يضع نصه سريعًا وفي شكله النهائي، ومن دون أيّ تغيير، كي يُعطى للمطابع. وعندما فَرضت الطباعة طابعًا خاصًّا على نصٍّ لم يكن معروفًا فيما سبق، غيّرت بالضرورة مفهوم النص، وبالتالي مفهوم «الأمانة».

كان من المفروض أن تكون هذه الأمانة في الترجمة أمانةً للقراءة. في الواقع، لأيّ نص يجب أن تكون الأمانة؟ إذًا، تخلت الأمانة عن العلاقة النص/القارئ (وهي علاقة كانت تجد جوابًا لها في «التربية») من أجل أن تتركز في العلاقة النص/النص، وهي العلاقة التي وصلت إلى حلٍّ لها في تطوير «الفيلولوجيا» وفي تطوير تقنيةٍ مُحدّدة -طريقة علمية لقراءة النصوص وبالتالي لترجمتها أيضًا - وهي تقنية أصبحت القاعدة، ومارست تأثيرها في تاريخ الترجمات[1].

مفهوم الأمانة، كما نرى مفهومٌ نسبيٌّ بالكامل وله تاريخانية معينة. فما كان يُعدّ أمانة في السابق لم يعُد كذلك اليوم. وبالتالي، ليست الأمانة صفة جوهرية ولا عنصرًا مُكوّنًا لفن الترجمة: إنها لا تكون بتاتًا سوى التعبير عن فكرةٍ مُسبقة خاصة بعصرٍ معين[2].وليس عملُ التاريخ في الترجمة التعرفَ على قواعد وقوانين بقدر ما هو التعرف على الاستثناءات: الأمانة هي أحد هذه الاستثناءات. وفي الغالب، الترجمات الأكثر شهرة هي تلك التي تقوم على قراءة العمل المُترجم قراءةً تحويلية والتي استطاعت تغيير صورة مؤلّفه المألوفة[3]. إنّ استعمال مجموعة المفاتيح التي يُقدّمها الكاتب للقارئ لم تكُن تستجيب دائمًا لنوايا الكاتب.

تمثل حكاية «ذو اللحية الزرقاء»، في هذا المعنى، صورةً رمزية عن

---

(1). لا بد هنا من التأكيد على أن تاريخ الترجمات في عصر النهضة لا يمكن أن يُفهم فهمًا كاملاً بمعزلٍ عن تاريخ تطور علم النحو والمعاجم، وهو الذي يرتبط به من عدة جوانب.

(2). «تتغير فكرة الأمانة من عصر إلى آخر، مثل فكرة الجمال. هل يجب الأسف على ذلك؟ لا يكشف العمل الفني نفسه منذ اللحظة الأولى، فكلّ ترجمةٍ قراءةٌ جديدة للأصل، وهي انبعاثٌ بالنسبة إلى الشاعر» (E. Cary, *Les Grands Traducteurs français*, Genève, Librairie de l'Université, 1963, p. 37. Même idée chez L. Venuti, *The Translator's Invisibility*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 67).

(3). انظر: HTLF III, *op. cit.*, pages 730 à 732 et 735 à 736

الأمانة. فمن وجوهٍ عدة، يقضي دور عالم الترجمة بتوثيق تكرار الظواهر من أجل تحديد المُيول أو التحقق من الانقطاعات، وذلك بغية الكشف عن التغييرات المفاجئة والكشف عن الثورات في طريقة قراءة النصوص. وليس هذا الدور، في الأساس، مختلفًا كثيرًا عن دور زوجة «ذو اللحية الزرقاء» التي كانت يهدف تجوالُها في القصر، هي أيضًا، إلى فهم بعض العادات، واستكشاف عواصف محتملة، ومثلما يفعل القارئ، استخدام بعض المفاتيح التي أُعطيت لها، والاستماع إلى الضجيج المعدني للأقفال التي تدور سائلةً، وفكرها مليء بتوقعٍ قلق: «حنا، يا أختي حنا، ألا ترين شيئًا يحصل؟» مع ذلك، أحيانًا وعلى الرغم من كل جهودها لفتح الأبواب، تبقى هذه الأبواب مُوصدة نهائيًا، ليس بسبب ضعفها هي بقدر ما بسبب أنّ الرجال ماهرون في صناعة الأقفال أكثر من صناعة المفاتيح.

«وعندما وصلوا إلى وسط الغابة، قال لهما أبوهما: - يا أولاد، اذهبا الآن واجمعا شيئًا من الحطب! سأشعل النار كي لا تشعرا بالبرد. جمع هانسل وغريتل بعض الأغصان الدقيقة من أعلى هضبة صغيرة. وعندما هبّت فيها النار واشتعلت جيدًا، قالت الزوجة: اخلدا إلى النوم بالقرب من النار، وارتاحا. سنذهب لقطع الحطب. وسنعود لاصطحابكما عندما ننتهي. عندها، أخلد الولدان إلى النوم. وعندما استيقظا، كان الظلام قد خيّم. شرعت غريتل بالبكاء وقالت: كيف سنفعل للخروج من الغابة؟ فواساها هانسل قائلًا: انتظري قليلًا، حتى يسطع نورُ القمر. عندها، سنجد طريقنا. وعندما برز نور البدر في السماء، أخذ أخته بيدها وتتبّع الحصى البيضاء الصغيرة. وعند طلوع الفجر، وصلا إلى منزلهما».

الأخوان غريم

«هانسل وغريتل»

الفصل الخامس

نحو بيت الحلوى

قال «هيراقليطس»: «الطريق الذي يصعد وينزل هو طريق واحد وهو نفسه»[1]. بالنسبة إليه، يبدو وكأنّ التعارض بين المتناقضات مبدأ صيرورة العالم والأشياء[2]. وعند مواطن مدينة «أفسس» هذا، لو لم يكن هناك من جورٍ لما استطعنا قول ما هي العدالة. لذلك كان يربط بين الحرب والسلم ويلعن الشعراء الذين يتمنون أن تختفي الصراعات بين الناس[3]. وإن كان يكنّ تقديرًا كبيرًا للحقيقة، فإنه كان يعترف بالقدر نفسه بالقيمة المعرفية للخطأ، وكان يلحظ أنّه لما كان كلُّ شيءٍ واحدًا[4]، فإنّ من يضلّ يدرك أن الخير والشر هما في الواقع اتجاهان متعارضان في الطريق نفسه.

يبدو إذًا درس «هيراقليطس» هذا كما يلي: لا تنتمي الحقيقة دائمًا إلى مبدأ التناقض، ولكنها تساهم أيضًا في الوجود المشترك للتناقضات. الطريق يتيح هذا الوجود المشترك. فهو يبين أنّ الصواب -أو الخطأ- يمكن ألا يمثّل في نهاية الأمر سوى مسألة وجهة نظر، أي طريقة تمييزية وحرّة في السير في الطريق[5]. فيما يتعلق بالترجمة، يَبين ذلك من تواجد نسخٍ

---

(1). Héraclite, éd. Diels-Kranz، الفقرة 60.

(2). المرجع نفسه، الفقرة 111.

(3). المرجع نفسه، الفقرة 42.

(4). المرجع نفسه، الفقرة 50.

(5). هذا لأنّ مبدأ التناقض يقع في أساس الحقائق العقلية، في حين أنّ حقائق «الأفعال» (مثل تحديد ما إذا كان معنى النص المترجم مطابقًا للنص الذي هو ترجمة له) ترتبط بـ«مبدأ العقل الكافي» (انظر «لايبنيتز»، «منهب الجواهر الفردية»، الفقرتان 31 و32)، أي أنها تنجم عن التحديد بأننا لدينا ما يكفي من الأسباب المنطقية للاعتقاد بأن هذا الشيء أو ذاك حقيقي. فالطريق الذي يجمع بين النص الأصلي والنص الأصولي ليس ضروريًا -وبالحقيقة، يمكن أن يوجد طريق آخر، وهناك بالفعل عدة ترجمات مختلفة للنص الواحد، من دون أن تُبطل بالضرورة إحدى الترجمات الترجمة التي سبقتها أو تلك التي تليها. فالوجود المشترك والمتبادل ممكن فيما يتعلق بالشيء نفسه، وهذا ما لا يمكن تصوره بالنسبة إلى الحقائق العقلية، لأنه لا يمكن أن نوجد وأن لا نوجد في الوقت نفسه وفي الوضعية نفسها (انظر أرسطو، «الميتافيزيقيا»، 1005 b من 1 إلى 30). الترجمة طريقٌ للمعنى الذي يمكن ألا يكون الخطأ فيه، في الأساس، سوى منظور ممكن، وطريقة في النظر إلى الطريق الذي يصعد أو الذي ينزل. للاستزادة، انظر مقدمة الكتاب التالي: M. Donà, *Filosofia dell'errore. Le forme dell'inciampo*, Milan, Bompiani, 2012, pages 13 à 33. وحول أشكال الخطأ، انظر: J. Robillard, *Petit traité de l'erreur*, Montréal, Liber, 2012, pages 9 à 18

تكون أحيانًا متناقضة فيما بينها، وأحيانًا تتناقض مع النص الذي تُترجمه. فطريق المعنى الذي يربط بين النصّ وقراءته لا يخلو من الثغرات. علاوة على ذلك، استقلالية القارئ تجاه المعنى هي التي تُؤدّي إلى نتائج في الترجمة أشدّ ما تكون من إثارة التعجّب. ومع ذلك، وعلى الرغم من التعقيدات والعثرات، يبقى الطريق واحدًا وهو نفسه كما يقول «هيراقليطس». فهذا الفيلسوف القديم، مثله في ذلك كمثل كل الحكماء معه، يعرف جيدًا أنّ في كلمة erreur (الخطأ) هناك errance (التّوهان)، وأنّ في «الخطأ» هناك «الحرية».

أن تُفهم الحياةُ غالبًا على أنها طريق، فهذا أمرٌ تُوحي به العديدُ من أعمال التراث التي كُتبت في الغرب. فضلًا عن ذلك، يمثّل هذا الميل المجازي موضوعًا كبيرًا في الأدب الأوروبي[1]. وهو موضوع غالبًا ما يُطرق في التوراة. يكفي أنْ نستذكر موسى وهو يقود قومه نحو أرض كنعان الموعودة[2]، وهذا مجاز سير النفس البشرية نحو «خلاصها». ففي هذه القصة التوراتية، طلب الربّ من موسى فوق ذلك أن يُدوّن كتابةً كل هذه الرحلة في كتاب [ألواح]، أي أنْ يصوغ هذا الخروج في حكاية. لم يكن ذلك عبثًا. إذ يتّضح أنّ السرد القصصي، أي وضع الأحداث في حكاية، أساسيّ من أجل إسناد معنًى لها [للأحداث]. وهو يمنح التماسك للرحلة التي يسعى إليها، مما يؤمّن نقل التجربة التي يعيشها[3]. عندها، يمكن لهذه الظروف أن تتّخذ معنًى عامًا يتجاوز مجرد تتابع الأحداث، وذلك بسبب لُزوم تحويلها إلى قصة.

هذا الإيعاز الإلهي، هذا الأمر بالكتابة وبإضفاء الروابط على سَيْر اليهود في اتجاه بلاد كنعان، مما يعطيه نفحة أسطورية ودينية، هل يُمثّل بداية هذا العلم الذي أُطلق عليه اسم «التاريخ»؟ من الممكن افتراض ذلك، بما أن «التاريخ» لا يقضي بتقديم لائحة بالاحتمالات وبالمغامرات التي حصلت

(1). انظر هذا الكتاب العظيم:
d'E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par J. Bréjoux, Paris, PUF, 1956, pages 248 à 253

(2). سِفر الخروج، 13، 18-17.

(3). إن السرد القصصي (أي التحويل إلى حكاية)، إذ يمنح التماسك إلى الواقع [للحكّي]، يُستخدم لتحفيز الخيال ولإضفاء الرّوابط على ما يُحكى من أجل جعل الذهن يُدركه إدراكًا كاملًا. في المثال التوراتي، لم يكفِ الربّ أن يُعرّف عن نفسه من خلال أعماله، بل كان من الضروري أيضًا أن يُعبّر عن نفسه في كلماتٍ وأن يضع فيها أعماله وشرائعه. وتكمن الفائدة الثابتة من «العهد القديم» و«العهد الجديد» كثيرًا في الجانب «الدرامي» لهذه القصة، وهي قصة مفعمة بالأحداث الطارئة والمفاجآت التي تُستخدم نوعًا ما كخطٍّ واصل، كطريق يصل الإنسان عبرها إلى الله.

للناس، بل يقضي بوضع الروابط لها بطريقةٍ متماسكة كي يكون لها معنى «بالنسبة إلى الحاضر»[1].

كان هذا الأمر بالكتابة يهدف إلى إضفاء معنى ملموس لرحلةٍ يبدو أنها تفتقد إليه بسبب صعوبتها نفسها. هكذا، عندما كتبت «حنا أرندت» أن ما يصبح مادةً «للتاريخ» -الكلمات، الوقائع، الأحداث- يدين وجودَه الحصري للرجال الذين حوّلوه إلى مادةٍ للذاكرة، قدّمت مثالًا على ذلك «عوليس» الذي سمع، عند هوميروس[2]، قصة حياته الخاصة به كما رواها الشاعر المغني «ديمودوكوس»، بحيث إن ما كان مجرد حدث أصبح عندها حكاية، أي تاريخًا[3].

وتُقدم رحلة «إينياس» أو كذلك مغامرة «الأرجوناوتيّون [بحّارو الأرجو]» أمثلة مشابهة على هذا الالتزام بوضع الأحداث في شكلٍ قصصي من أجل إضفاء معنى عليها، والصعود في الطريق، أو على الأقل الإشارة إلى أنّ هناك طريقًا بين الوضع الحالي ومكان الانطلاق[4].

أما «كيركيغور»، فإنه يستخدم من جهته، في كتابه «القلق والارتجاف»، قصةَ إبراهيم الذي ذهب إلى جبل موريا ليقول لنا إن كل الحياة -الحياة المعيشة فعليًا من خلال اختيارات حقيقية- تتضمّنها الأيامُ الثلاثة التي قضاها إبراهيم على وقع خُطى دابته وهو متجه إلى التضحية بابنه الوحيد إسحق.

في نظر «كيركيغور»، تتمفصل الحياة الفعلية حول اختياراتٍ تتم بحرّية ويتحملها المرء في القلق. وعمومًا، ينكشف تاريخ البشرية عن كونه نوعًا من «فينومينولوجيا القلق» الذي يعيش فيه الإنسان الذي يذهب باحثًا عن المعنى بإرادته، ويبقى رغم كل شيءٍ في شكّ من ألا يجده أبدًا[5]. لذلك كان

(1). عندما تكلم «كريستوف بوميان» عن المادة التاريخية نبه إلى انتمائها الزمني المُزدوج، انتمائها إلى الماضي وإلى الحاضر، بحيث إنها أضحت «تُجسّد الزمن». K. Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 47

(2). الأوديسة، 8، 62-64.

(3). Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, trad. de l'anglais sous la dir. de P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972, pages 62 et 63

(4). يندرج الاهتمام الذي أولاه عصر النهضة إلى الطوباويات في إطار هذا الوضع في شكل حكايات الذي طال المبادئ الفلسفية، والسياسية، والاجتماعية، ولم يكن ذلك من أجل فهم هذه المبادئ فهمًا أفضل وحسب، بل كذلك من أجل إدراك أنّ الشيء الاصطناعي ليس العالمَ الموصوف، بل هذا الانقطاع بين عالم الأفكار والعالم الفعلي. لقد قال «لابوج» إنّ التاريخ يقتل «ويضع حكايةَ الآلام»، وهذه طريقة سوداوية لتفسير وضع العالم في الشكل الحكائي. انظر: Gilles Lapouge, *Utopie et civilisations*, Paris, Flammarion (collection Champs), 1978, p. 300

(5). انظر مقدمة ترجمتنا لكتاب «القلق والارتجاف»، ص. 9 إلى 25: *Crainte et tremblement*, Paris,

يقول إن الطريق ليس صعبًا، بل الصعب هو الطريق.

رؤية المسيحية للعالم غنية بصُور الطريق الذي يمنح المعنى. بل إنّ هذه الصور دائمة الحضور فيها تقريبًا[1]. بالإضافة إلى ذلك، هي التي تفتتح «جهنم» عند «دانتي». فهذا الشاعر، بعد أن أضاعته أخطاؤه، يضلّ الطريق المستقيم الذي كان يسير فيه. فيتوه في غابة كثيفة وهو مرتبك وتعيس وخائف. إنّ البُعد الذي يُمنح لمكانة الفرد بوصفه موقع المعنى يُعبَّر عنه، فوق ذلك، في اللغة التي يستخدمها «دانتي». فهو لا يستعمل اللاتينية -وهي اللغة التي كان يمتلكها تمامًا مع ذلك- بل فضّل استخدام لغةِ كل الأيام، لغته الأم، تلك اللغة التي تشكّل عند كل فردٍ الاتصالَ الأول مع الأشياء والكائنات. والحق يُقال، نحن نسمي العالم قبل أنْ نفهمه بكثير، وفعل التسمية هذا هو حركتنا الأولى لامتلاك ما هو خارج عنا، إنه الحركة الأولى لذهننا الذي يُشكِّل العالم، والذي يجعله «قابلًا لأن يسير فيه» إدراكُنا، والذي يجعله ملكَه هو.

يتحدث «فيرجيل» بالإيطالية في «الكوميديا الإلهية»، بما أن «فيرجيل» هذا هو فيرجيل «الخاص» بـ«دانتي» قبل أيّ شيء: إنه ذلك المؤلّف الذي بُنيت صورتُه بحبّ قارئه، أي «دانتي أليغييري»، وممارسته له. لهذا السبب «فيرجيل» في هذه القصيدة هو «فيرجيل» الخاصّ بهذا الشاعر[2]. وإنْ كانت «الكوميديا الإلهية» حكايةُ مَسيرة، وإن كانت مسارَ روحٍ في اتجاهِ ذاتها، فإنه من الطبيعي أنْ تكون هذه اللغة لغةَ الرجل الذي يشرع في هذا السعي. فالإيطالية هنا هي طريق المعنى الأول في عمل «دانتي»، وكل محاولةٍ لترجمته هي شكل من أشكال «الانحراف عن الطريق»، بالمعنى التأثيلي للكلمة الفرنسية dévoiement [من dévoyer: تدلّ البادئة dé على الابتعاد، التوقف، الانعكاس، ويدلّ الجذر voie على السبيل، الطريق]. على كلٍّ، يندرج «دانتي» في إطار التقليد المسيحيِّ الكبير، أي في إطار ما يجعل هذا التقليدَ يمتاز عن العالَم اليوناني-الروماني.

Payot & Rivages, 2000

(1). بالإضافة إلى تأكيد المسيح عن نفسه «أنا هو الطريق والحقّ والحياة» (يوحنا، 14، 6)، نستذكر «القديس أغسطينوس» في «مدينة الله» حيث يُنظر إلى الخلاص على أنه مِثل الطريق. انظر أيضًا: Ambroise de Milan, *De excessu fratris Satyri*, I, 54, *passim*

(2). من المعروف جدًّا، على كلٍّ، أن كل بداية قصيدة «دانتي» هذه تستمد أصلها من التقليد التوراتي: من سِفر إشعيا (18، 10) إلى «الاعترافات» للقديس أغسطينوس، إلى «الرسالة إلى أهل روما» (13، 11)، إلى «المزامير» (211). وهذا الكتاب الجديد إنما هو ثمرة كُتب قد قُرأت. وإذا كان «فيرجيل» يُجسِّد رمز العقل في «الكوميديا الإلهية»، فإنه لا يُمكن أن يُعبّر عن نفسه بغير لغة المؤلّف الأم، ذلك لأنّ اللغة الأم هي أولًا صوت العقل في كل إنسان.

لقد اتّسمت المسيحيةُ بظهور الفرد في التاريخ[1]. صحيحٌ أنّ هناك أفرادًا عظماء استطاعوا، قبل المسيحية، تغيير مجرى التاريخ: مثل ثيميستوكليس، والإسكندر، وقيصر، وكلها شخصياتٌ نجدها عند «بلوتارخ». لكنها حالاتُ خروجٍ عن القاعدة أتت من فعل شخصياتٍ استثنائية.

مع المسيحية، استطاع أيُّ إنسانٍ أن يُغيّر مجرى التاريخ، بما أن التاريخ أصبح فرديًا. ولما كان «الخلاص» فرديًا، فإنّ مصير العالم يُقرَّر دائمًا على مستوى الفرد. فهو الذي عليه تحمّل المسؤولية في منح المعنى لهذا العالم الذي يعكس إيمانه. ويصبح الواقع البشريّ ثيودوسيا [جزءًا مما يُبرّر العدالة الإلهية] ويُمثل الفردُ فيه حدثَها الّلموس. لكنّ هذه المسؤولية تجاه العالم، وهذا العمل في سبيل إعطاء معنى له، غيرُ مُمكنين إلا بفعلٍ لا تعرفه الأديان القديمة: إنه التحوّل. فالتحوّل يُحدّ قبل كل شيء بأنه نوعٌ من انقلاب المعنى.

يُعيدنا «التحوّل [الرجوع]» (conversio) اللاتيني إلى «الإرجاع [العودة]» (ἐπιστροφή) اليوناني، وهو التكرار، أو شكل من أشكال المرور في الطريق نفسه. لكن في التحوّل -مثل تحوّل بولس على طريق دمشق- لا يعود معنى الطريق [أو اتجاهه[2]] هو نفسه، وتكون وجهة النظر التي ننظر منها إلى السفر قد تغيّرت إلى الأبد: لقد أصبح التاريخ عندها «شخصيًّا»، أصبح يستبطن نفسه. في التحوّل وعبره، يُعيد الفرد قراءة ماضيه ويُخطّط لمستقبله: الطريق اتجاه [ومعنى] على طول الّسار.

إنّ التحوّل -الدينيّ، الفلسفيّ، الفنيّ، السياسيّ- يُميّز دائمًا لدى الفرد هذه الإرادة في إعطاء اتجاهٍ للطريق ويُقحِم الأملَ كموقفٍ وُجوديّ: الأمل في أنْ يكون الاتجاه المُتَّخذ هو بالفعل جيدًا، وأن يكون الطريق المشروع فيه هو الصحيح[3].

---

(1). Alain Laurent, *Histoire de l'individualisme*, Paris, PUF, 1993, pages 19 à 21

(2). يستعمل المؤلف في هذه الصفحات كلمة sens عدة مرات في معنيين مختلفين. فهذه الكلمة مزدوجة الدلالة في اللغة الفرنسية، إذ إنها تدلّ على «الاتجاه» (وجهة السير في الطريق) وفي الوقت نفسه على «المعنى» (المعنى الذي يمنح للكلمة وكذلك للطريق وللسير فيه). بعد استشارته، قال إنه بالفعل يستعمل هذه الازدواجية في معنى الكلمة في مواضع عدة من هذه الصفحات وإن المعنيين أحيانًا يصلحان في الموقع نفسه في نصه [المترجم].

(3). بالمعنى الدقيق للكلمة، لا يمكن أن يكون الطريق «مكانًا». إنه يضعهما بالأحرى في علاقة بينهما. فهو يؤسس لرابط معنوي خاص بين هذين الكيانين. يقال عندما ne pas y aller par quatre chemins «لا تذهب إليه في طرق أربعة» [اذهب مباشرة إلى الهدف] للدلالة على الاتجاه مباشرة إلى الهدف، إلى الجوهري، إلى مكان الوصول في آخر كل طريق. والطريق يسم كذلك المسار: فهو يمكن أن يكون «مطروقًا» عندما يكون

من المنظور الفكري، يُمكن تشبيه فهم نصّ ما بهذه النظرة التي يُلقيها المرء على الوجود. إنه يستخرج منه معنى، لكنه يمنحه أيضًا معنى، اللهم إلا إذا كان مجرد صخرة: إنه يجعل منه معنى حسب استعماله هو وعلى شاكلته[1]. هكذا، عندما يعزل المرء نفسه في مكتبة، يكون مسكونًا بالنصّ الذي يقرأه بقدر ما يسكن هو نفسه النصّ الذي يُقرأ. والكاتب هو ذاك الذي يعرف كيف يُوقّر في جمله مكانًا لقارئه، ذلك القارئ الذي يظهر بوسائل عدة -قد لاحظها على كلٍّ العديدون[2]- كمؤلّفٍ مُشارك في تأليف النص الذي يقرأه. فالنص يصدر عن المؤلف، والنص يذهب في اتجاه القارئ، في طريقٍ يسير فيه القارئ ويُوليه المعنى.

الطريق الذي يصعد أو الذي ينزل هو الطريق نفسه، لكن من يتنزه فيه لا يرى المشهد بالطريقة نفسها. فعندما يسير القارئ في الطريق داخل النص يتحرّك مع الأمل في إدراك كنه معناه وفي استخلاص شيء ما منه «لذاته هو». عندها يكون لديه الشعور بأنه فهمه.

بالإضافة إلى ذلك، عندما يقرأ المترجم النصّ يُحاول أن يستخرج منه كذلك شيئًا ما «لشخصٍ آخر»[3] ويشعر بالالتباس في هذا المكان المغلق والفريد بين الأمل والتَّوق: الأمل في أنه أدرك فكرة المؤلّف، والتَّوق إلى المعنى المفقود. ذلك لأنّ المترجم هو هذا القارئ الذي يعرف جيدًا قيمة كل ما فقده وهو يسير في الطريق، بحيث إنه من الجيد ربما التقاط ما فقده، مثلما فعل «هانسل» و«غريتال» اللذان يلتقطان الحصى الصغيرة التي تركاها

معروفًا لدرجة أن كل ما يؤدّي إليه عاديّ. ويمكن أن يكون «مستقيمًا» عندما يُوجّه الأخلاق. وهو طريق التلامذة عندما يكون طويلًا جدًا. فالبحث عن الاتجاه الذي يقوم به الفكر طريقةٌ في «الشروع في الطريق» والخطأ طريقة في التّوهان، وفي الابتعاد عن جادّة الصواب، بالمعنى القوي لهذه الكلمة. والطريق يحتجز ذاك الذي يسلكه: فالابتعاد عنه هو الضياع. ومع ذلك ليس من المؤكد أنه يؤدّي دائمًا إلى مكانٍ ما: فالطريق قد يكون إما عبودية وإما طريقًا مسدودًا.

(1). لذلك، يجب أن لا نترجم إلا النصوص التي أثّرت فينا بحيث نستطيع أن نمنحها معنى ذاتيًا. هذا هو الفارق بين النص البرغماتي والنص الأدبي: فالأول طريق يؤدّي إلى مكانٍ ما، في حين أن الثاني طريق يؤدّي أولًا إلى الذّات.

(2). من الممكن أن نفكر هنا بمفهوم التعاون عند «أمبرتو إيكو»، وكذلك بـ«ميشال تورنييه»، ولكن خصوصًا في هذين الكتابين لـ«فولفغانغ إيزر»:

Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1974 et, du même, *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978. المترجم مؤلّف تنقصه الحرية والغائية.

انظر سابقًا، وانظر كذلك: J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 22, 112 et *passim* ; A. Lavieri, *Translatio in fabula*, *op. cit.*, pages 64 à 67

(3). لا تبدو هنا صور «الآخر، الأجنبي»، الغيرية، إلخ.، كصور مؤلّف النص الأصلي (أو صور ثقافته)، بل كصور ذلك الذي تتوجّه إليه الترجمة، أي هذا القارئ «الآخر».

وراءهما من أجل العثور على منزل أبيهما[1].

ومع ذلك، في طريق المعنى هذا الذي يُوحِّد المؤلِّف مع القارئ، هناك ما يدعو إلى تبيّن أيّ قارئ يوجد أمامنا. هل هناك «القارئ التجريبي» الذي بإمكاننا وضع تاريخه، واجتماعياته، ورسم شخصيته، الخ.؟ أم بالأحرى ذلك «القارئ النموذجي» الذي بالإمكان وصف بنياته وآفاق التوقع عنده؟ أو ربما لدينا بالأحرى هذا القارئ الفريد الذي هو المترجم؟

هذا «القارئ-المترجم» الذي يطعن في مفهوم سلطة المؤلِّف عبر عمله على تداخل هذا المفهوم، والذي يُقنّن العلاقة بالمعنى، وطريق الوصول إلى المؤلِّف وإلى كلامه، وذاك الذي يطرح للنقاش مفهومَ الأصلي، كل هذه الأمور أشياء لا يهتمّ بها اهتمامًا خاصًّا لا نظرية التلقي ولا النظرية السيميائية. هل من المحتمل أنْ ينتمي واجبُ الاهتمام بها إلى تاريخ الترجمات، لكَوْن الترجمة تشرح العلاقة بين القارئ والنص؟

من المَعروف جيدًا تلك الفكرة التي تقضي بأنه لا وجود للنصّ من دون قارئ، وبأن العمل [الأدبي] شبيه بالرسالة الميتة [التي لم يُجب عليها أحد] التي تبقى مُغفلة إلى أنْ يأتي قارئ يُمسك بها من أجل إعادة إحيائها. إنّ هذه الفكرة، وهي لـ«أمبرتو إيكو»، تجعل من فِعل القراءة الشرطَ الضروريَ لتحقيق النص[2].

ومن المُمكن أن يكون القارئ، وهو المُعاون للنص، ذاك الذي يبني الدلالة وفقًا لخطةٍ وضعها المؤلِّف[3]. تمنع هذه الخطة -أي «القصد من العمل»- الإفراطَ في تأويل العمل لكونها تُمهّد طريق التأويل أمام القارئ. فمن الممكن أنْ تكمن مهمة القارئ في توضيح برنامجٍ مُسجَّل «لأجله هو» في النصّ.

إذا كانت هذه المقاربة تُحدّد الطريق الذي يتوجب أنْ يسلكه القارئ الذي خُطَّ هذا الطريقُ لأجله، أي «القارئ النموذجي»، فإنها تغفل عن أنّ هذا

(1). يتحدّث «لادميرال» عن «نظرية التفرع الثنائي» للتركيز على الخسارة التي تنتج عن الجانب الحتميّ في الإقرارات والاختيارات خلال الترجمة. هكذا، فإن التقاط الفُتات التي يرميها المترجم تعود إلى تحديد ما يرتبط في الترجمة بالرضا بخسارة المعنى وباختيار معنى يُفضَّل على معنى آخر. انظر: J.-R. Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, *op. cit.*, p. 81

(2). U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, 1992, pages 21 et 22

(3). U. Eco, *Lector in fabula*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, pages 66 et 67

الطريق يُمكن أنْ يسلكه فعليًا شخصٌ لم يكن المؤلّف قد تخيّله.

بكلّ صرامـة، كيف يمكن الاعتقاد أنّ أفلاطـون قـد توقّـع أنْ يقرأه شخصٌ فرنسي في القرن الحادي والعشرين؟ مع ذلك، هل يعني هذا أنّ أيّ فهمٍ لأفلاطون مستحيل [اليوم]؟ في الحقيقة، من المحتمل جدًّا أننا لا ندركُ كل خبايا نُصوصه، والمناقشات التأويلية لباحثين مثل «جاوجر»، و«فريدلاندر»، و«روبن»، و«شاتليه»، و«بريسون»، إلخ تشهد بقوة على ذلك[1]. لكن، واقع أنهم استطاعوا مناقشتها يبينّ بحدّ ذاته أنّ هذا التوقع للقارئ في النص، وبرمجة المعنى هذه، أمرٌ أقل عفوية مما يُظنّ.

إذا كان المؤلّف يتوقّع القارئ، أي إنه حدَّد بالحصى البيضاء طريق تأويل عمله، فإنّ القارئ، عندما يلتقط هذه الحصى فكرةً بعد فكرة، وصفحة بعد صفحة، سيعود دائمًا إلى منزل المؤلِّف، وقد يكون هذا المنزل معنى النص نفسه. لكن القارئ لا يستجيب بالضبط كما يُمكن أن يكون المؤلّف قد أراد. هكذا، ينتهي الدربُ المُعلَّم جيدًا بأنْ يضيع، فيسوق القارئ في أغلب الأحيان بعيدًا جدًا عن المؤلّف، في اتجاه بيت الأباريز والحلويات، أي في اتجاه معنًى لم يكن مُتوقعًا، لأنه ليس بالإمكان توقعه، وهذا المعنى يفسح المجال لاستمرار الحكاية.

ما دام استمر «هانس» الصغير وأخته يتبعان الطريق المزروعة بالحصى البيضاء، فإنهما سيعودان إلى منزل أبيهما وزوجته. وفي اليوم التالي، يعود هذان الأبوان الغريبان إلى الغابة ليضيعا فيها ولديهما من جديد، وكذلك في اليوم الذي يلي، والـذي يلي إلى ما لا نهاية. لكنّ الحكاية لا تتمكن من الوصول إلى نهايةٍ، ولا يعثر الولدان الغنيّان والسمينان على أبيهما الذي تحرّر من زوجته بفضل العناية الإلهية، ولا يعيشان سعيدين إلى نهاية الأزمنة، إلا عندما لم يعُد الطريقُ المسلوك هو نفسه وبالضبط ذاك الذي رُسِم في الأصل.

كذلك، إذا استجاب القارئ دائمًا للمؤلّف، فإن لا شيء سيتحرّك، والمعنى سيُحكم عليه بالضياع في نهاية الأمر. سيضيع المعنى عندما يختفي آخرُ قارئٍ نموذجيّ يستطيع أن يُحيي كل المضامين كما تنبأ بها المُؤلّف. مع ذلك، عندما لا يستجيب القارئ للنص كما توقع المؤلِّفُ بالضبط، فإنه يجعل من المُمكن استعادة معنى النص بأن يُدرِج معنى العمل في الزمن.

---

(1). إن هذا التحيين النقدي الجديد للمعنى يستتبع أيضًا، في العموم، ترجمةً جديدة تخضع للقراءة النقدية الجديدة التي تُمارس عليه.

يمكن للنص أن يكون «*infinita sensuum silva*»[1]، كما يقول «القديس جيروم»، أي غابة لا متناهية من المعاني، لكنّ السياق مع ذلك يعمل كقاعدةٍ لتحريف المعنى. فكل تأويل يجب أن يكون متلائمًا مع سياقاته الخاصة به. في هذا الصدد، يكون علمُ الترجمة هذا النظامَ الذي يهدف إلى وضع قاعدةِ التحريف هذه بأشدّ ما يمكن من الموضوعية. وبالنسبة إلى هذا العلم، لا توجد سياقاتُ المعنى في النص فقط: بل توجد أيضًا وبنسبة كبيرة في سياق القراءة. من هنا تأتي أهمية التاريخ الذي يسلط الضوء على هذه السياقات ويضع القراءات التحريفية في نوعٍ من التحاور فيما بينها. وعالِم الترجمة هو ذلك الذي يستشفّ -في النص- الالتباس في الموقع الذي لا يرى القارئُ العاديّ سوى معنى واحدٍ له. فهو يكتشف عدة طرق ممكنة في الموقع الذي لا يرى فيه الآخرون سوى طريقٍ واحد.

ولأنّ أفلاطون لم يكن يتوجه إلى هذا القارئ على وجه الخصوص، أصبح من الممكن أنْ يوجد في مختلف العصور تجدّدٌ لمعنى أعماله المقروءة، ثم المقروءة مرة أخرة، والمترجمة، ثم المترجمة مرة أخرى، على وقع الاهتمامات والعواطف التي كانت تُحرّك القرون المختلفة، تلك القرون التي كانت تظن أنّ باستطاعتها اكتشاف طريقٍ ما في هذه الأعمال. أضِف إلى ذلك أنّ هذا هو أحد الأسباب التي تُثير الإعجاب الذي يجب أن نكنّه للقدماء. فهؤلاء الناس الذين كان لديهم كلُّ الأسباب للتحدث إلينا عن مآسيهم، تحدثوا إلينا عن جوهر الإنسان وفتحوا بذلك حوارًا مع الأجيال القادمة، على الرغم من كل صعوبات التواصل في ذلك الزمن ومن هشاشة ورق البرديّات.

ومن المُفارقات أنّ دوام المعنى يكمن في الانتهاكات التي يتعرّض لها. بذلك أمكن استخدامُ أفلاطون في التبرير الفلسفي للمسيحية وللشيوعية على حدٍّ سواء (أليس هذا مثيرًا للضحك!). إنّ ابتعاد القارئ عن المؤلّف وعن عمله، زمنيًّا، وثقافيًّا، ولغويًّا، يُغني معنى العمل الذي يقرأه[2]. فالكتاب الذي لا يتوجّه إلا إلى قارئٍ خاصّ يموت بموته. والترجمة تفعيلٌ لهذا الغِنى وتطبيق له.

إنّ الترجمات العديدة التي تُوضع لنصٍّ واحد، مثل كل النسخ

(1). Jérôme de Stridon, *Lettres*, LXIV, 21

(2). إن فكرتنا عن أعمال «كانط» متنوعة تنوعًا أكبر بكثير من الفكرة التي كان يُكوّنها عنها معاصرو هذا الفيلسوف الذي وُلد في مدينة «كونيغسبرغ». لا توجد ترجمة فرنسية واحدة لـ«كانط» يُمكنها أن تؤكّد في هذا الصدد انتماءها الحرفي إلى «كانط» وإليه وحده، بل يجب عليها أن تأخذ بعين الاعتبار، ولو مُواربةً، تراث ترجمات «كانط» الفرنسية، وتراث التعاليق عليه، وهذا الأخير -فضلًا عن ذلك- أكثر غنى منه. ما نفقده في الاقتراب [من النص] نكسبه في المنظور.

الفرنسية لكتاب «الأغاني» لـ«بتراركا»، تُعدّ طُرُقًا متعددة للعودة إلى معنى هذا العمل البتراركي، وتجاوزات متعددة اقتُرفت باسم الأمانة، وكل واحدة منها كانت، وفق روحها وقلبها، أمينةً لقراءتها [هي] لهذا المؤلّف الإيطالي. ما تقوم به الترجمة هو وضع فتات الخبز محل الحصى البيضاء الصغيرة. الطريق مُعلّمة، لكن التغيير الذي أدخله المترجم في طبيعة الأشياء يؤثر حتمًا في مكان الوصول النهائي. ودراسة هذه الترجمات تؤكّد هذه الظاهرة. إنها تشهد على تكوين المترجمين، وعلى امتلاكهم ناصيةَ اللغة في الثنائية اللسانية، وعلى معارفهم في علم البلاغة، وعلى تبحّرهم في تاريخ النص وفي التعاليق عليه على حد سواء -وغالبًا في عدة لغات- وعلى الجماليات التي هي جمالياتهم، وعلى التيار الأدبي الذي يُضحّون من أجله، الخ. لدرجة أنّ دراسة هذه الترجمات، في مجمل الأمور، لا تُعلِمنا عن الترجمة بوصفها نظامًا علميًا بقدر ما تُعلِمنا عن القراءة بوصفها فنًا، ولا بقدر ما تكشف لنا عن أثر القراءة في معنى النص.

يكشف تاريخ الترجمات عن عيوب «تعاون» القارئ ويُبيّن «انتهاكات» القراءات من حيث هي عامل من عوامل المعنى في النص المترجم[1]. في هذا الصدد، يكون القارئ النموذجي دائمًا قارئًا تجريبيًا. ومع ذلك، إنْ كان كل نصٍّ يستدعي قارئًا، فإنه لا يدعو «هذا» القارئ صراحةً. فما يُبيّنه تاريخ الترجمات (وما يُحدِّد أهميته) هو أنّ كلّ قارئٍ يمكن له أن يُوضِّح معنى النص، وأنّ هذا التوضيح مُرشّح في «سياقٍ» ما (سياق تاريخي، اجتماعي، ثقافي، إلخ.)، في سياق جوهري لمعنى النص ومتلازم مع القارئ. ما تُؤكّد عليه الترجمة هو أنّ «القارئ يُكوّن السياق المعنويّ للنصّ الذي يقرأه»[2]. إنه ذلك «الآخر» الذي يتوجّه المؤلّف إليه.

*

* *

(1). لهذا الانتهاك قوة تخريبية (subversio = انقلاب)، ذلك لأنه من المُمكن ألا تتبع تمامًا استعادةُ المعنى لدى المترجم لا «نية المؤلف» (من المنظور الهرمينوطيقي)، ولا إعادة إنتاج «قصد العمل» (من المنظور البرغماتي). فالترجمة ليست «إعادة إنتاجٍ» معنوي بقدر ما هي «استعادةٌ» لهذا المعنى الذي تتخذ فيه قيمةً كبيرة جدًا القضايا الخاصة بذلك الذي يستعيده.

(2). لا تكمن دلالة تاريخ الترجمة في التسلسل الزمني، بل في توضيح معنى عملٍ ما من خلال قراءاته. إنها تقضي باكتشاف الطريق المُتّبع من العمل إلى القارئ ومن القارئ إلى العمل.

ليست الترجمةُ مجرّد نتيجةٍ أو نقطةِ وصولٍ أو مكانٍ مقصود. إنها طريقٌ كذلك، طريق المعنى الذي يقود من نصٍّ إلى قراءةٍ تُصبح نصًّا. والترجمة تولِّد رابطًا بين نصّ المؤلف ونصّ المترجم، رابطًا تجسّده تجسيدًا كاملًا. صحيح أنّ هذا النص الذي هو ترجمة يدين بمعناه إلى معنى النص الذي هو ترجمة له، ولكنه أيضًا يدين به إلى مسار المعنى الذي بُني في عمل الترجمة نفسه والذي صُنع من اختيارٍ قد يكون موفقًا أو غير موفق، ومن تقنياتٍ مُحكمة قليلًا أو كثيرًا، ومن مُصاحبات أيديولوجية، ومن إخفاءات محسوبة، ومن حالات نسيان، ومن أفكارٍ مسبقة ثقافية أو مرتبطة بالعصر[1].

إذًا، في هذا النص الذي هو ترجمةُ دلالاتٍ إيحائية مزدوجة: دلالات إيحائية من المؤلِّف الذي لولاه لما كان هناك نصٌّ [يُترجم]، ودلالات إيحائية من المترجِم الذي لولاه لما كان هناك نصٌّ مُترجَم. وتكمن الفائدة المُثبتة لدراسة الترجمة في فحص المَسار الذي تبعه المعنى للوصول من عند المؤلِّف إلى يدي القارئ.

ليست الترجمة شاهدًا على طريقة تَلقّي المعنى وحسب. إنها على الأخص شهادة على «إعادة البناء» كلمةً بعد كلمة، مثل الدرب المزروع بالحصى الصغيرة البيضاء. ويُمكن إدراكُ إعادة بناء المعنى هذه التي تحصل في الترجمة، من بين أمور أخرى، من خلال «تصنيف أنماط القراءات» التي يُمكن وضعها للنص المطلوب ترجمته من أجل استخراج العلاقة المحمّلة بالمعنى والتي هي علاقة القارئ بالعمل[2] [المُترجَم].

لا يعكف تحليل الترجمة بتاتًا تقريبًا على دراسة «وضع» المترجم الوجودي. فمن جهة، يُمكن لـ«علاقة المترجم بالزمن» أن تكون مختلفة عن علاقة المؤلِّف بزمنه، وهذا أمرٌ بدهيّ. تلك هي الحال عندما تفصل بضعة قرون بينهما. وقد يحصل عندها أن لا يكونا مشتركَين لا في التجربة الاجتماعية، ولا في المحيط السياسي، ولا كذلك في الحياة الثقافية. وهما لا يتقاسمان العلاقة نفسها مع الكتاب، ولا مع فن الكتابة، ولا مع التناصّ، ولا حتى مع كل ما هو تلميحيّ في ممارسة النص، وهذه كلها أمورٌ تُؤثّر في المعنى[3].

---

(1). انظر على سبيل المثال ترجمات شكسبير في: HTLF III, *op. cit.*, pages 766 à 770.

(2). James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden and New York, Columbia Studies in the Classical Tradition, n° 17, 2 vols. : E. J.. Brill, 1990, vol I, pages 18 à 26

(3). تكمن بالضبط إحدى مهمات تاريخ الترجمات في توضيح هذه الاختلافات وفي تصنيفها تصنيفًا موضوعيًا.

عندما نتفحص عن قرب هذه المسألة، نلاحظ أنّ الترجمة تؤدّي إلى نقل مكان «الكتابة» وزمانه إلى مكان «القراءة» وزمانها. ويشهد هذا الانتقال على خاصيةٍ جوهرية من خصائص الترجمة بوصفها شكلًا أدبيًا. وبالإضافة إلى هذه العلاقة مع الزمن، تفصل بين المؤلِّف والمترجم العلاقة التي يُقيماها مع النص الأصليّ. والحق يُقال، إذا كان ما يميّز المؤلِفَ أمام الورقة البيضاء هو «القلق»، لكَوْن هذه الورقة تبعث على الخشية تجاه كل الإمكانيات التي يقدّمها الإبداع، فإنّ ما يميّز المترجم أمام الصفحة البيضاء هو «الخوف» بالأحرى، الخوف الذي ينشأ أمام الخيارات الواضحة والمحدودة، والخوف الذي يعتوره عندما يظنّ أنه لم يفهم نص المؤلف فهمًا عميقًا، وباختصار الخوف الذي يصحب إمكانية -أو واقع- «الخطأ». من الممكن أن يُقال إنّ المترجم مؤلِّفٌ يُسيطر عليه الخوفُ خلال بناء معنى النص.

من الواضح أنّ المؤلف، بوصفه فنانًا، لا يقف بتاتًا أمام الاختيار بين «الصواب» و«الخطأ». فبالنسبة إليه، كما بالنسبة إلى عمله، «التماسك» يكفي. لكن «إما هذا... وإما ذاك» عند المترجم، فيما يخصّه هو، يُولّد نوعًا من انعدام الأمان، نوعًا من الخوف بالمعنى الدقيق للكلمة، ويظهر هذا الخوف في علاقته بالأصل وفي النتيجة النهائية للنص المترجم في شكل ملاحظات، واختيارات مُحرّفة وملتوية، وإغفالات مُتعمّدة، والكثير من الأمور الأخرى. وإذا نظرنا إلى الترجمة عن كثب، رأينا أنها، بنتيجة ذلك، نصٌّ ينمّ عن موقفٍ وُجوديّ مُميّز تجاه مفهوم سُلطة المؤلِّف. وهي تُبيّن بوضوح إلى أيّ مدى يُحافظ المؤلِّف والمترجم على علاقةٍ مختلفة فيما بينهما تجاه النص.

الواقع أنّ المترجم لا يستطيع الابتداع، أو التهديم، أو إعادة بناء النص الذي يُترجمه على هواه. وهو لا يجد نفسه، مثل المؤلِّف، أمام نشوة العَوالم المُمكنة، مثل أحد أنصاف الآلهة المتشبثين برأيهم. فنصّه محدودٌ بالصواب وبالخطأ، ولا يكفيه مجرد التماسك السرديّ. فمقاربة النص الذي عليه أنْ يترجمه تحصل بنشاطٍ خاصّ هو القراءة، القراءة التي تتّسم بأنها نشاط هرمونيطيقي [تأويلي] يُبنى. ذلك لأنه يجب «تعلّم» القراءة، وبالتالي هذا التعلّم ليس طبيعيًا. إنه مُشبعٌ بالإيحاءات الثقافية والتاريخية.

ليست القراءة مجرد فكٍّ للرموز. فإذا كان المرء يقوم بفك الرموز عندما يقرأ، فإنّ جوهر عمله يكمن رغم ذلك في إعادة بناء المعنى المقروء، وهذه إعادة بناءٍ تتغير بنيتُها من عصرٍ إلى آخر، وتحتمل داخل العصر الواحد

أساليب مختلفة، مثل تخطيط مُدُننا. هكذا، من أجل إدراك تلقي مؤلّفٍ ما في عصرٍ مُحدَّد (وفي داخل هذا التلقي يجب إدراج الترجمة)، من الملائم شرح نمط القراءة الذي طُبّق عليه. وتنطوي الترجمة على شاهدٍ ملموس ومدعم بالوثائق -وهي الترجمات الخاصة- التي يؤدّي توضيحُها إلى وضع لائحةٍ بتطوّر عملية الفهم.

تقدم لنا العصور الوسطى وعصر النهضة، من هذه الزاوية، تنوعًا كبيرًا في أنماط القراءة. وما يلاحظه المرء لدى دراسة تاريخ الترجمات في بداية القرن السادس عشر، مثلًا، أنه منذ اختراع المطبعة انتقلت مسألة المراقبة «الإيديولوجية» للكتب لتخضع إلى مراقبة الإنتاج «التقنية»، وهذا موقفٌ حاول ابتداعَ الامتيازات المطبعية أن يحتويه، وذلك تحت غطاء حماية الحقوق التجارية لهذه الصناعة الجديدة. فالامتياز لم يكن مجرّد حقٍّ تجاريّ بالطباعة، بل كان يمثل أيضًا تكتيكًا يهدف إلى استعادة السيطرة الإيديولوجية على الكتاب، ولتأمين خضوعها للمعايير في ذلك الوقت الذي كان من المحتمل أن تفقد فيه السلطاتُ القائمة (السياسية، والدينية، وكذلك الجامعية) سيطرتها على ما يمكن، أو «يجب»، أنْ يتضمّنه الكتاب وأنْ يصل بالتالي إلى القارئ.

في هذا الطريق، كانت الترجمة تمثل بالفعل رهانًا استراتيجيًا عظيمًا. من جهة أخرى، يمكن تقسيم الأنَسية في القرن السادس عشر إلى تيّارَيْن متزامنين. التيار الأول هو «الأنَسيّة الكلاسيكية» التي كانت تُعبّر عن نفسها جوهريًا باللاتينية واليونانية وكانت تُعيد إلى الضوء المعاصر نصوصًا قديمة قد اختفت، أو نصوصًا غير كاملة، أو كذلك نصوصًا مُشوّهة على يد النساخ في القرون الوسطى، كل ذلك بالاستفادة من تطور تقنيةٍ في ممارسة القراءة الخاصة التي هي «الفيلولوجيا» [فقه اللغة]. وكان ذلك عبارة عن أنَسية علمية، تُجدِّد فنَّ التعليق المتخصص ليس من خلال ربطه باستعادة تقليد التعليق في القرون الوسطى، بل من خلال النصوص نفسها والتاريخ الذي تأتي منه. هنا، تنقطع القراءة الفيلولوجية عن «القراءة العقائدية» بقدر انقطاعها عن «القراءة المدرسية» التي كانت تنشط في القرون الثاني عشر، والثالث عشر، والرابع عشر.

كذلك، كان هناك «أنَسية عاميّة [مَحليّة]»، أي متلائمة مع اللغات الوطنية، وهي حاولت أنْ تضع التقليد القديم المخطوط بين يدي الجمهور الذي يهتمّ بالآداب الجميلة، هذا الجمهور الذي كان يُتقِن اللاتينية إتقانًا

تقريبيًّا ويجهل اليونانية، مما كان يَحول دونه ودون قراءة النص في لغته الأصلية قراءةً مباشرة[1]. هنا، كان للترجمة الدورُ الجدلّي [الديالكتيّ] نفسه الذي كان للفيلولوجيا بالنسبة إلى الأنَسية الكلاسيكية: أي دور توضيح معنى النصوص، هذا التوضيح الذي كان يحصل عند العلماء بواسطة التعليق والذي أصبح يتمّ عند الجمهور المثقف من خلال الترجمة. وقد اتّسم هذا الجهد من أجل التوضيح بشيءٍ من الانحراف في المعنى، والانتهاك لقصد العمل، لأنّ الأمور كانت تتعلق هنا بملاءمة معنى قديم مع أنماطٍ فكرية أو جمالية حديثة. لقد كان هذا النوع من الأنسية موضوع رقابةٍ طباعية مُشدّدة. وتشهد على ذلك بطريقة بليغة المِحنُ التي تعرّض لها «إيتيان دوليه»[2].

لقد أثّرت كذلك هذه المراقبةُ الأيديولوجية للمعلومات، التي قوّضت المطبعةُ أسسَها، في أفضل رؤساء الأنسية الكلاسيكية ومن بينهم: «لوثر» مع 74 من كتبه، و«إيراسموس» مع 59 عنوانًا. في المجموع، هناك 2610 كتابًا مُنعوا في القسم الأول من القرن السادس عشر، وكان ثلثها باللغة العامية، وكانت عدة عناوين منها مُترجمة[3]. ولتكوين فكرة عن انتشار الكتاب، يكفي التذكير بأنه في نهاية القرن الخامس عشر فقط، كان يُحصى 200 طبعة لـ«فيرجيل» و300 لـ«شيشرون»، وكلٌّ واحدة منها صدرت في 500 نسخة[4]. إنّ مسألة مراقبة المعلومات مراقبةً أيديولوجية وتقنية مسألة راسخة جدًّا، وهي أثّرت فيما «كان على الترجمة أن تكون»، من المنظور المنهجيّ ومن المنظور التجاري الصرف على حدّ سواء.

إنّ فهمَ «فنونِ النقل من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى نقلًا جيدًا» والأفكارِ

(1). L. Bernard-Pradelle et C. Lechevalier, *Traduire les Anciens en Europe du Quattrocento à la fin du xviiie siècle : d'une renaissance à une révolution ?*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 7 à 9 *passim*

(2). للحصول على عرض مفصل للمشاكل الجديدة التي أثارتها المطبعة في مجال مراقبة المعلومات، يمكن استشارة الكتاب التالي: I. Jostock, *La Censure négociée : le contrôle du livre à Genève, 1560-1625*, Genève, Droz, 2007

(3). انظر الأرقام والتفاصيل المتعلقة بالمؤلفين في:
La Lettre clandestine, «Censure et clandestinité aux xviie et xviiie siècles», n° 6, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1997, pages 100 à 103

(4). M. Davies, «*Humanism in script and print*» in *Renaissance humanism*, édité par J. Kraye, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 (1996), p. 58.
وقد قام «مارتين» (H.-J. Martin) بعمل عظيم في محاولته لوضع مبحثٍ تفصيلي يَجرد سياقيًا إنتاج الكتاب في زمن الأنسية المسيحية في باريس، وذلك في كتابه: *Livre, pouvoir et société à Paris au xviie siècle*, Genève, Droz, collection Titre courant n° 14, 1999, tome 1, pages 99 à 295

النظرية حول فِعل الترجمة لا يُمكن أن يتجاهل التاريخ الذي تندرج فيه ولا أنماط القراءة التي تفترضها. فمباحث «سبيله» (1548)، أو «دو بلي» (1549)، أو «بولوتيه دو مان» (1555)، كانت تُدرِج، مثلًا، مسألةَ الترجمة في علم الجمال، ذلك أنهم كانوا يتمسكون بفكرة أنها تُسهم في وضع نثرٍ فنيّ. وبالنسبة إلى العالَم الإيطالي، وفي العصر نفسه، يمكن إضافة «حوار حول طريقة الترجمة من لغة إلى لغة أخرى حسب القواعد الموضَّحة عند شيشرون»، وهو لـ«فاوستو دا لونجيانو»[1]. كلٌّ هذا يُشكِّل نوعًا ما طريقَ معنى[2].

أما فيما يخصّ دَوْر النشر باللغة المحلية الذي كانت تقوم به الترجمة، فإنه من المهم الإشارة إلى أنّ دَوْر المسائل المصطلحية في الترجمة في القسم الأول من القرن السادس عشر لم يكُن مجرد الإثراء المفرداتي، بل إنها كانت تضطلع أيضًا بوظيفةٍ تفسيرية: فمعرفة ترجمة بعض المصطلحات السياسية في الإمبراطورية الرومانية (مثل: édiles, codiques, sénatus-consulte, candidat, prétexte, etc) تسير جنبًا إلى جنب مع بناء الدلالة، وتخيّل صُورِ التاريخ، وملاءمة المعنى، وأحيانًا بناء مفاهيم لم يكن لها دائمًا ما يقابلها في العالم المعاصر في ذلك الوقت، وكلها كانت رغم ذلك تتكرر في نصوص «تاسيتس»، و«سويتونيوس»، و«تيتوس ليفيوس»، و«سالوست»، وشيشرون، وكلهم مؤلفون كان البورجوازيون المثقفون آنذاك مُغرمين بهم.

كان من تأثير إنتاج الكتب بكمياتٍ كبيرة أنْ خُوِّل هذا الفنُّ الذي هو الترجمة من أجل تطويعه، إذا جاز التعبير، وفق متطلبات هذه الصناعة الجديدة ووفق رغبات هذه الشخصية الجديدة التي هي القارئ[3]. هكذا،

---

(1). Fausto da Longiano, *Dialogo del Fausto da Longiano, Del modo de lo tradurre d'una in altra lingua segondo le regole mostrate da Cicerone*, Venise, Griffio, 1556

(2). لما كان على صناعة الكتاب أن تعثر على زبائن لها -الذين هم القرّاء- ساهمت الضرورةُ الاقتصادية (بقدر ما ساهمت البواعثُ النظرية في إثراء اللغات المحلية وفي إصلاح الشعرية الأدبية) في تطوير نمطٍ من الترجمة يهدف إلى الفهم الجيّد لدى قارئ النص الذي تمّت الترجمة بلغته. فيما يتعلق بهذا الموضوع، انظر التفاصيل التي يقدمها «جان فيني» في: L. Bernard-Pradelle et C. Lechevalier, *Traduire les anciens en Europe du Quattrocento à la fin du xviiie siècle, op. cit.*, pages 129 à 131

(3). شهدت «العصور القديمة» القارئ الذي يقرأ «للترفيه» (otium)، لكن هذه الحال زالت شيئًا فشيئًا على ما يبدو خلال القرون الوسطى لصالح القراءة «التعبّدية» («الإلهية» *lectio divina*)، أو القراءة العلمية («المدرسية» *lectio scholastica*)، أو القراءة في الأوقات الضائعة (*lectio supervacua*) التي تحصل في مجموعة، كما هي الحال في النوادي النبيلة. ويبدو أنّ القراءة بوصفها نشاطًا ترفيهيًا (*otium*)، أي بوصفها التمتع بالزمن الذي نكرّسه لتوجيه الذات نحو الكمال توجيهًا مجانيًا وحرًّا، لم تعُد إلى النظر الثقافي الغربي إلا مع اختراع المطبعة. البطالة عند القدماء هي نوعٌ من الاهتمام بالذات. انظر: Sénèque, *Lettres à Lucilius*, XXXVI; aussi Horace, *Odes* II, 16

بعد أن مرّت الترجمة من الممارسة التربوية (في «العصر الروماني القديم»)، إلى الأداة من أجل التبشير (في بناء الإيمان المسيحي ونشره)، وإلى الوسيلة من أجل الدراسة (الفلسفة المدرسية [علم الكلام])، أصبحت بعد وصول المطبعة جهازًا صِناعيًا يَعتدّ بواقعٍ جديد هو: تتوجه الترجمة إلى قارئٍ «لا يستطيع فهم» الأصل. عندها، بانت الترجمة، كما رأينا، على أنها «إبدالٌ» للنص الذي تقدّمه. وفرضت نفسها، إن صحّ التعبير، على أنها «غير الأصل»[1].

صحيحٌ أنّ ترجمات النصوص الأدبية أو الفلسفية قد استُخدمت، خلال تاريخها، كإبرازٍ للمترجمين أو كإثراءٍ للتراث المكتوب (لنفكر في فجر الأدب اللاتيني بـ«ليفيوس أندرنيكوس» أو في وقت لاحق بـ«أولوس غيليوس»)، أو كذلك لمساندة القراءة باللغة الأصلية لدى رجال الدين في العصور الوسطى الذين كانوا يستخدمون الترجمة على طريقة التعليق. فالأنسيّون الكلاسيكيون الذين كانوا يترجمون من اليونانية إلى اللاتينية («بروني»، «فيسينو»، «إيراسموس»، إلخ.) لم يكونوا يترجمون «في المَقام الأول» من أجل أناس لا يتقنون لغة أفلاطون، بل أولًا وقبل كل شيء لأهدافٍ لغوية[2]. وفي نظرهم، واتفاقًا مع دقة العبارة اللاتينية، الترجمة هي أيضًا translatio studiorum (نقل الدراسات)[3]. وتبدو الترجمة، عبر الانتقال اللغوي، كجسرٍ يؤمّن العبور الحرّ للقِيَم والمَعارف، هذا بالإضافة إلى كونها تُجسّد التأسيس المتميّز لعلاقةِ قُوى جديدة بين الثقافات[4].

(1). إن تنبيهات المترجمين المتعلقة باحترامهم للأصل كثيرة العدد جدًا، بل إنها لا تُحصى، بحيث من غير الممكن إيرادها هنا. وهي تذهب كلها في اتجاه المحافظة على الأصل وتقدّم نفسها في الغالب كنصٍّ أصليٍ هي أيضًا، ولكن بلغةٍ أخرى، وكنصّ «كان ليكون» نصّ المؤلّف نفسه لو أنه كتبها بلغة المترجم.

(2). من بين الدراسات العديدة التي تعالج هذه المسألة، هناك: G. Cammelli, *I dotti Bizantini e le origini dell'umanesimo*, tome I, Florence, Le Monnier, 1941. E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Milan, Bompiani, 1994 (1re éd.1961

(3). فيما يتعلق بالدلالة الأنسية للشعارات الأولى، انظر: A. Renaudet, *Érasme et l'Italie*, Genève, Droz (collection Titre courant, n° 9), 1998, pages 74 à 76

(4). هنا صحيح بالنسبة إلى الأنسيّين، ولكنه لم يكن صحيحًا أقلّ من ذلك في نهاية عصر «القدماء». فـ«نقل الدراسات» هنا كان يوجد بقوة في أعمال أشخاص مثل «كاسيودوروس» (*Institutiones*, I, *praef.* 8) أو «بوئيوس» (*In librum Interpretationis ed. secunda*, I, P.L., 64, 429). ويمكن العثور على جدولٍ مُقنع لهذه الفترة عند: T. Gregory, *Translatio Linguarum. Traduzioni e storia della cultura*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2016, *speciatim* pages 15 à 21. إن هذا الإطار التاريخي الذي نرى فيه أنه لم تُطرح مسألة الحديث عن الترجمة بتاتًا بمعزلٍ عن الثقافة التي تُصاحبها، يُتيح بالإضافة الى ذلك أنْ نعي وعيًا كاملًا هذه الحداثة القديمة التي هي حركة «التحوّل الثقافي» في «الدراسات الترجمية». وتكمن إحدى حسنات المعارف التي يقدمها «التاريخ» في أنه يُبيّن كيف أن الإنسان هو دائمًا أقلّ حداثة مما يظن، وفي أنه يكشف -للعين التي تعرف كيف تُبصر الأمور- أنّ في أساس كل أمرٍ باكوريّ يوجد شيءٌ ما قديم جدًا وبالٍ.

كان للجانب اللساني الأفضلية عند الأنسيين المُترجِمين، أكثر من مسألة تلقّي النص أو مقروئيته، وهاتان مسألتان كانتا جوهريتين في نظر الأنسيين «أصحاب اللغة المحلية»[1]. بالنسبة إلى «أصحاب اللغة المحلية»، كانت قضيتُهم الكبيرة تكمن في الترجمة إلى لغاتٍ لا تزال تتحرّك، وفي نقل نصوصٍ مكتوبة بلغةٍ دقيقة، ومقتضبة، ومسبوكة (أي اللاتينية)، وتاريخيًّا زاخرة، ومن أجل قُرّاءٍ ليس بمقدورهم الوصول الى نصّ المؤلف من دون هذه الترجمة. من هنا جاء مفهوم الترجمة بوصفها نصًّا استبداليًّا. وهذا ما يعلّل، على سبيل المثال، كثرة الخطابات المصاحِبة التي تأتي قبل الترجمات الفرنسية في القرن السادس عشر[2].

تُبرِز كذلك صعوباتُ هذه المهمة وجودَ أفكارٍ منهجية حول فن الترجمة، مثل أفكار «دو بلي» أو «دوليه»[3]. فالأول يُقدّم تمييزًا دقيقًا بين ما ينتمي في النص الأدبي الى «الإبداع [أو الابتكار]» -إلى «خيال المؤلّف»- والذي يُمكن أن يكون مادة ترجمةٍ كاملة، وما يرجع إلى «الخطاب [أو التعبير]» الذي يتطلب، كما يُفترض، تفاوضًا خاصًّا بين المترجِم والنص المترجَم بسبب وجود علاقات مُعقّدة بين اللغات[4].

لقد كان تكوين رجل الدين في العصور الوسطى -فيما يخصّ هذا التكوين- يقوم على القراءة النقدية للنصوص الكنسية[5] التي كان يتعلم من خلال قراءتها أقسامَ الكلام المختلفة، والتاريخ، والميثولوجيا، والعلم، الخ. وكان نشاط القراءة عنده يهدف إلى تكوين نماذج من الكتابة والتعبير، وذلك من أجل الوصول، علاوة على ما سبق، إلى الإتقان الضروري للأصداء المختلفة، والأصوات المتعددة التي تُسمعها هذه النصوص والتي تحدّد ما بات يُدعى اليوم باسم «التناصية»[6].

إن هذه الشبكة الخاصة من المعاني التي لا يُتقنها اليومَ إلا الندرة من علماء العصور الوسطى المتخصّصين في هذه المسألة قد فتحت المجال أمام إنشاء جمالية خاصة مطبوعة بقوةٍ بهذه التناصية التي تُعبّر عن نفسها

(1). انظر توسيعات «هولتز»: G. Holtz in HTLF I, *op. cit.*, pages 831 à 833

(2). حول هذه المسألة، انظر المرجع نفسه، الفصل الثاني، ص. 180-127.

(3). حول هذا المسار هناك أقوال مُوضِحة جدًا لكلٍّ من «باريرا» و«مونيه»، انظر: Barrera et Mounier in HTLF I, *op. cit.*, pages 127 à 134

(4). J. Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, chapitres 5 et 6

(5). يُعدّ «إيزيدور دو سيفيل» (Isidore de Séville) وكتابه «أصول الكلمات» منبعًا لا ينضب تقريبًا من العلوم الجامعية في العصور الوسطى.

(6). *Histoire de la France littéraire*, *op. cit.*, p. 696

من خلال فنٍّ مُحمّل بالرمزية والمجازات المختلفة. فرجل الدين كان يحب هذا الجهد التفسيريّ الذي تحفّزه فيه المسيحية في أيامها الأولى، وهي التي كانت تؤكد على المضمون الرمزيّ لمبادئ الإيمان[1]. كما كان يُفتن بواقع أنّ كلّ نصٍّ يبوح دائمًا بشيءٍ مختلف عما يبدو أنه يقوله: *Aliud dicitur, aliud demonstratur* [يُقال شيءٌ ويُوحى فعليًا بشيءٍ آخر][2]. هنا، فكرة أنّ انتهاك معنى النص متلازمٌ مع القراءة فكرةٌ حاضرة بكل وضوح.

لم تكن «العصور القديمة» غائبة قط عن عالَم القرون الوسطى، بل على العكس من ذلك. «أوفيديوس»، و«لوكان»، و«ستاتشيوس»، و«فيرجيل»، كانت موضوع القراءات والتعليقات، لكنّ أفق تلقيها كان يسير على خطّ القراءة الرمزيّ. فضلًا عن ذلك، يتعلق الأمر بعصرٍ لم يكن الكتاب فيه بمتناول أيدي إلا عددٍ قليل من الناس، ولم تكن القراءة مُتاحة إلا للأقليّة. لذلك بات الكتاب مُحاطًا بهالةٍ من القداسة والسرّيّة، واتخذ تقريبًا دَور الذخيرة الدينية[3]. من هذه الزاوية، كان النصّ يَفرض أنْ يكون مُحافَظًا عليه في شُموليته، ليس فقط من حيث المعنى، بل كذلك من حيث الشكل. والجزء الأكبر من الحَرفية في الترجمات التي حصلت خلال القرون الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر كان مردّه إلى هذه «العقلية»[4]. لا تتعلق ماهية الترجمة هنا بالتفكير النظريّ في معنى النقل اللغويّ، بل تتوافق بالأحرى مع الفكرة التي تُكوِّن عن ماهية النصّ، وماهية المؤلّف، كما تتعلق بالدَّور الذي يقوم به المكتوب في نقل الإيمان، والفنّ، والثقافة بالمعنى الواسع للكلمة.

في العصور الوسطى، كان رجل الدين يبني تكوينه الفكري على القراءة النقدية لنصٍّ يُعد حُجّة في مجاله. وكان من الملائم إعادة بناء معنى فكرة المؤلف، بصبرٍ وأناة، من خلال التفكيك التدريجي والبطيء لمختلف أجزاء

(1). Pseudo-Denis, *De coelesti hierarchia*, II

(2). U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, La Nave di Teseo, 2016 (1ère éd. 1987), pages 102 et 103

(3). انظر الأمثلة العديدة التي يقدمها «فيزان» في:
J. Vézin, *Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt. Vorträge gehalten anlässlich des 26. Wolfenbütteler Symposions vom 11.-15. Sept. 1989 in der Herzog-August-Bibliothek*, Wiesbaden, P. Ganz, 1992, p. 101-115

(4). ليس الكتاب مجرد وعاءٍ رمزيّ يحتوي معرفةً قدّستها القرون الماضية، بل هو أيضًا القاعدة التي ترتفع عليها «سلطات [مرجعيّة]» يتوجب المحافظة على كتاباتها بدلًا من توسيع بديهياتها وتجديد مواضيعها. انظر:
Libri e lettori nel Medioevo, Guida storica e critica, édité par G. Cavallo, Roma- Bari, Laterza, 2010 (1977), p. XII

النص، ثم الصعود إلى المعنى بالتقاط الحصى التي كان المؤلّف قد نثرها، واحدةً بعد الأخرى[1]. و«التصميم» الذي يعتمده الأستاذ في إعادة البناء النقدية هو الذي يؤدّي به إلى تقديم فكرته في نهاية الأمر[2].

كان رجل الدين يتعلم كذلك، انطلاقًا من دراسة النصوص الكنسية، مختلفَ أقسام الكلام [أجزاء الخطاب]، والتاريخ، والميثولوجيا، إلخ. وكان من بين أهداف القراءة تشكيلُ نماذج كتابية، والتعلّم على تكوين مسارٍ فكري مُقنن[3]. ولما كان الوضع كذلك، لا يمكن الاستغراب من أنّ هذا النمط من الترجمات التي حصلت من القرن الثاني عشر إلى القرن الرابع عشر كانت تخضع إلى منهجيةٍ هي أيضًا مُقنّنة، وهي تستعيد بذلك هذا النمط الخاصّ من القراءة. ومن المهمّ ألا ننسى أنّ جزءًا كبيرًا من الفهم الذي نحصل عليه من الجُمل، مهما كانت بسيطة، يخضع لشروط هذه الأنماط الخاصة من القراءة المُعتمدة في عصرٍ معين. وهكذا نرى أن جزءًا كبيرًا من معنى مقولةٍ ما ليس لغويًّا[4]. وبناءُ المعنى الذي يُصاحب مَسار القراءة يقع في أصل أيّ مشروعٍ ترجميّ. فالقراءة تنثر الحصى التي تلتقطها الترجمة[5].

علاوة على ذلك، تُتيح دراسةُ المخطوطات القديمة والكتب المطبوعة حتى نهاية القرن الخامس عشر تحديدَ تطوّر طريق المعنى الذي تُشكّله القراءة. فوضع الخط تحت السطور، وهو يُعيّن ما يعتبره القارئ بمفرده هامًا في الكتاب (ومقارنة المخطوطات التي تحتها خط[6])، والرسومات (رسومات

(1). حول هذه المنهجية المُضنية، يؤكّد «دوركهايم» على أنّ «فكرنا الحديث الذي فقد منذ عدة قرون أيّ شكل من أشكال الثقافة المنطقية يضيع في هذه المتاهة من الانقسامات والانقسامات الفرعية والتحاليل التي كان على طالب الفنون الفقي، رغم كل شيء، أن يفهمها بمجرد سماعها، وفي الغالب من دون أن يكون نصُّ المؤلف الذي يدرسه تحت ناظريه». E. Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France*, Paris, PUF, 1999 (1re éd. 1938), p. 157

(2). «في أساس نقد النص، هناك «القراءة»، أي تحليلٌ عميقٌ ينطلق من التحليل النحوي الذي يمنح الحَرف، ويسمو إلى مصاف التفسير المنطقيّ الذي يقدم المعنى، وينتهي بالتأويل الذي يكشف عن المضمون العلميّ والفكري». (J. Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 100). لمزيد من الاطلاع على هذا الموضوع، يُمكن العودة إلى الكتاب التالي: I. Heullant Donat (dir), *Éducation et cultures. Occident chrétien xiie-mi xve siècles*, Paris, Atlande, Coll. Clefs concours, 2 tomes, 1999

(3). انظر: HTLF, I, *op. cit.* p. 696

(4). بالإضافة إلى ذلك، يُفيد تاريخ الترجمات في توضيح كل ما لا ينتمي إلى اللغة في فهم مقولة معينة.

(5). يقدم كتابٌ حديث مثالاً جيدًا عن هذه الطريقة في إعادة بناء المعنى التي تقوم بها الترجمة انطلاقًا من تحليل ممارسة القراءة تحليلًا تاريخيًا (هنا، بفهرسة ترجمات «فوست» لـ«غوته»)، وهذا الكتاب هو: L. D'hulst, *Essais d'histoire de la traduction. Avatars de Janus*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pages 103 à 120

(6). هذه المقارنة من أجل توضيح استراتيجيات القراءة، ولكن كذلك من أجل توضيح تكوين القارئ العلميّ.

الإشارة بالإصبع، والإشارات بالزهرة المرسومة، والنقاط الملوّنة) التي تلفت الانتباه إلى نقطةٍ محددة أو إلى تفصيلٍ ذاتيٍ جـدًا في بعض الأحيان، والتقسيمات إلى أبواب (التي تلخّص الحجج في النص، بحيث تفرض أحيانًا قراءة النص بطريقة خاصة)، والهوامش (التي غالبًا ما يتحاور فيها القارئ مع المؤلِّف[1])، تهمّ كلُّها من حيث إنها تشهد على الجهد والانتباه اللذين تتطلبهما القراءة. وبالإمكان أن يُضاف إلى ذلك علاماتُ صاحب الكتاب التي تُشير إلى ملكيته له، فهي تتيح إعادة تكوين المكتبات الخاصة حسب مالكيها، وبالتالي إعادة إنشاء المسار الفكريّ، وطريق القراءات التي جعلت وجود كتابٍ معين ممكنًا، هذا الطريق المليء بمعالم الكتب.

يشهد كلُّ عنصرٍ من هذه العناصر على طريق المعنى، فهو يُعدّ إشارةً إلى الدرب الذي سلكه هذا القارئ الذي تُعدّ ترجمتُه التعبيرَ الأشدّ تعقيدًا عنه. وإن كان معنى النص في الأشكال السابقة يُعبَّر بطريقةٍ متقطعة إن صحّ التعبير، فإن الترجمة تصبو إلى بَسطه في كموليته: إنها تكوّن طريقًا برُمّته.

في منظور الأنَسية الكلاسيكية التي تحدثنا عنها سابقًا، تندرج الترجمة بالأحرى في قلب تأملٍ طويلٍ في «المحاكاة [التقليد]». فالأنَسيّون الكلاسيكيون الذين كانوا يتأثرون حينًا بكتابات «لونجينوس»، الذي كان القرنُ السادس عشر يُعيد اكتشافه[2]، وحينًا آخر بكتابات «هوراس»، كانوا يُسلّمون بأنّه يجب على المرء، في الأدب، أنْ يُبدع مع التفكير دائمًا بماذا كان يُمكن أنْ يفعل المؤلفون الكبار أنفسهم في مثل هذه الظروف وحول المواضيع نفسها. ولم يكن الأمر يتعلق بالوسائل المستخدمة، بل بمعرفة الاستفادة من الشعور بالمنافسة الذي تثيره فيهم هذه النماذج، وحساسيتهم الجمالية، وقريحتهم البلاغية.

هكذا، لم تكن المُحاكاة [التقليد] تُعدّ في مفهوم الأنَسيين الكلاسيكيين «سرقة، بل بالأحرى الطابع الـذي تتركه [فيهم] الشخصياتُ الجميلة،

(1). تقدّم مثالاً بليغًا الهوامشُ التي وضعها «بتراركا» على كتابٍ يجمع مباحث للقديس أغسطينوس (BnF, ms. lat. 2103).

(2). في طبعة الأنَسي الإيطالي «فرانشسكو روبورتلو»، في مدينة «بال»، في العام 1554. ومع ذلك، لا يزال الجدال قائمًا فيما يتعلق بنسبة «مبحث في الجليل» إلى «لونجينوس». ويبدو أن هناك خطأ صدر عن ناسخ المخطوطة الأصلية (وهي مخطوطة «المكتبة الوطنية الفرنسية *Parisinus Graecus* 2036)، الذي يُسمي المؤلف فيها على أنه «ديونيسوس لونجينوس» بدلًا من وضع حرف العطف «أو» بين الاسمين: ديونيسوس «أو» لونجينوس (اسم «ديونيسوس» يعود إلى «ديونيسوس داليكارناس»)، وهذا الخطأ هو الذي يقع في أصل هذا الإسناد الخاطئ. ويذهب الميل اليوم إلى نسبة «مبحث في الجليل» إلى مؤلِّف غير معروف يُدعى حسب التقليد في مثل هذه الحالات الصعبة باسم «لونجينوس-المستعار».

والأعمال الفنية الجميلة، والأشياء المصنوعة بإتقان»[1]. بذلك، اندمجوا في درس «هوراس» بشكلٍ أكبر.

ففي رسالةٍ إلى «مايكيناس»[2]، يتفاخر هذا الشاعر اللاتيني [«هوراس»] بأنه، عندما عرّف بالشاعر «ألكايوس» في «قصائده الغنائية»، كان أول مَن وطأت قدماه أرضًا لم يمشِ عليها أحدٌ من قبله، وأنه -مثل ملكة النحل- قاد وراءه كلّ المجموعة. وهو يوضح بذلك أنّ الأصالة في الإبداع الشعري يجب أنْ تُولد من موهبة الشاعر الخاصة التي تُلائم العَروض والأسلوب مع سياقٍ لُغويّ وثقافيّ خاصّ[3].

إن كانت كتابة أعمالٍ أصيلة تستغلّ مفهوم «المحاكاة» بالاستفادة من الأفكار والتعابير التي كان القراء المتنوّرون يحبّون استخراجها، وكانت هذه الأفكار والتعابير تقوم على الأرجح بدورٍ نقديّ في الأعمال الأصيلة، فإننا نفهم اليوم لماذا لم تجعل الترجمة في ذلك العصر من الحَرفية موضوعًا لها، علمًا أن الترجمة كانت تُعدّ في الأساس نشاطًا ثانويًا بالمقارنة مع إبداع النصّ الأصليّ. وكانت الترجمة تقدّم نُسخًا [من النص المترجم] تُكيّف بعض أجزاء العمل المترجم، أو تُضيف عليها، أو تُزيلها، وذلك من دون أنْ يُعلن أنها ترجمات خاطئة، وهذا ما يثير الدهشة في عصرنا الحالي.

إن المفاهيم المنهجية الحالية التي تتعلق بالإضافات، وحالات الإهمال، والحرف، والروح، كان لها في ذلك العصر قبل كل شيء دلالة «نقدية». والإدانة المسبقة للإضافات والإهمالات في نُسخ الترجمة في عصر النهضة إنما هي بمقام تطبيق موقفٍ منهجيّ معاصر على زمنٍ كان يتعامل مع قضايا غير تلك الموجودة في أيامنا هذه. في نهاية الأمر، يعني ذلك الامتناع عن فهمها ليس إلا، وربما كذلك عدم إدراك إلى أيّ مدى تدين المفاهيم الترجميّة الأساسية إلى سياقها التاريخيّ الذي يَكون دائمًا مؤقتًا. المهم، ويجب أن نقول ذلك مرّتين، هو: مقروئية النص لا تُعطى، إنها تُبنى،

---

(1). Longin (Pseudo-Longin), *Traité du sublime*, XIII, 4

(2). Horace, *Épitres*, I, 19

(3). كان ذلك عمومًا عملَ الكُتّاب الرومانيين مع النماذج اليونانية في العصر القديم. فهذا ما فعله «أتيليوس» عندما ترجم «سوفوكليس» إلى اللاتينية (على الرغم من انتقاد شيشرون، وهو الذي جعلنا نكتشف وجود هذه الترجمة)، وذلك هو أساس عمل «ليفيوس أندرونيكوس»، كما هو أساس مسرح «بلاوتوس» و«ترنتيوس». كما يُؤقلم «إينيوس» السداسيّ اليوناني إلى اللاتينية، و«كاتو الأكبر» ينقل الجنس التاريخي إلى لغة روما (فتمايز بذلك عن «فابيوس كوينتوس بيكتور» الذي كان يُحبّذ الكتابة باليونانية). انظر: Robin Glinatsis, « Horace et la question de l'*imitatio* », *Dictynna*, Revue de poétique latine, [En ligne], n° 9 | 2012, mis en ligne le 26 novembre 2012, consulté le 2 septembre 2016. URL : http://dictynna.revues.org/813

ويتوجب أن يُوضع هذا البناء، مثل فن العمارة، في سياقه، وحسب الأزمنة والمناخات. ويمكن أن يُرى هذا الارتباط بالسياق حتى في تطور المصطلحات التي تُستخدم من أجل تسمية فعل الترجمة (نقل، قلب، تحوير، إلخ)[1].

عندما تكلم «مونتيني» عن اقتباساته قال إنه كان يحب أن يُرى من غير هذا الريش الذي يغطيه[2]، بحيث يُدرَك أنه أهمل ذكر أسماء المؤلفين الذين «اقتبس» منهم، طالما أنهم يُعرَفون مباشرة خلف الجُمل المختارة. تُؤكّد هذه الطرفة جيدًا على دورهم النقدي[3]. فهو لم يكن لديه أيُّ إحساسٍ بالخطأ لكونه اقترض من الآخرين بعض القوالب الفكرية التي كانت تتطابق مع أفكاره وكان فوق ذلك يكسيها بطريقة أفضل. نحن لدينا في هذه الأيام أنماط مختلفة في تفكيرنا، إذ نفضّل أنْ تبقى فكرَتنا عارية بدلًا من أنْ تكون مَكسوةً بثيابٍ أجنبية.

حاول الأنسيون الكلاسيكيون -في جهدهم الترجمي- أن يُخلّصوا النص اللاتيني [المترجَم] مما كانوا يعدّونه نوعًا من التعسف الحَرفي عند أولئك الذين سبقوهم، وكان هذا التعسف يذكّر ربما بردّة الفعل الطبيعية الصادرة عن الإتقان التقريبي -أو المَعدوم- للّغة اليونانية[4]. ويرتبط هذا الجهد كذلك بتجديد مفهوم البلاغة الذي يشهد عليه الاهتمام بـ«تاسيتس»[5].

ومع ذلك، لا بدّ من الاعتراف بأنّ الفلسفة المدرسية كانت قد طوّرت على مرّ العصور مصطلحات متخصّصة ودقيقة من أجل التعبير بشكلٍ أفضل عن مفاهيم الفكر الأرسطي: مادة، قوة، الخ. وقد رغب مترجمو

---

(1). HTLF I, *op. cit.*, pages 217 à 225

(2). Montaigne, *Essais*, II, 10 (Des livres), *op. cit.*, p. 388

(3). لقد علق «جانسن» (J. Jansen) على مقطع من «المباحث» («في فنّ التداول»، 3، 8) كما يلي: «كان الاستعمال الإبداعي للاقتباسات -أي التحوير والتكييف والاستملاك لما كان في الماضي ينتمي إلى شخص آخر- يُعدّ مهارةً أدبية تُميّز للمؤلّف الجيّد من المؤلف المبتدئ الذي لا يزال يخضع لنموذجه»: J. Jansen, «P. C. Hooft, lecteur et imitateur de Montaigne» in *Montaigne and the Low Contries (1580–1700)*, édité par P. J. Smith et K. A. E. Enenkel, Leiden et Boston, Brill, 2007, p. 174

(4). يدعو «جيانفرنكو فولينا» هذا الجهد المبذول من أجل الإفلات من الحرفية باسم «التحويل» (تحويل، ولكن كذلكَ «تماو»)، أي بروز محاولةٍ للحلول محلّ المؤلف. وهو يستعيد هنا إيعازًا كان سبق ووُجد عند «ليوناردو بروني» G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Turin, Einaudi, 1991, pages 64 et 65. Aussi in) L. Bernard-Pradelle et C. Lechevalier, *Traduire les Anciens en Europe du Quattrocento (à la fin du xviiie siècle, op. cit.*, pages 45 à 47

(5). انظر: M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz (collection Titre courant n° 24), 2009, pages 63 à 69. يبرز هذا الاهتمام الجديد بمسألة البلاغة، مثلًا، قلّة النزوع إلى ترجمة المسرح الذي كان يُعدّ «ذا ذوق سيء».

عصر النهضة في أن يجددوا هذه المصطلحات، مما أدّى إلى شيء من الغموض في ترجمة العديد من المفاهيم، وهذه الرغبة في التجديد كانت، منذ القرن الخامس عشر، موضوع شكوى لدى «ليوناردو بروني» في كتابه «في الترجمة الصحيحة»[1].

لكن، ما يُميّز ترجمات الأنسيين الكلاسيكيين هو نوعٌ من التغيير المفاجئ في السلطات. فقد كان يُعدّ لديهم أنّ المعلّقين القدامى على أفلاطون وأرسطو (وكذلك شيشرون والشعراء اللاتين، إلخ.) كانوا يتمتعون بفهمٍ أفضل لهم، بفهمٍ يفوق ذلك الذي كان لدى المعلّقين المدرسيّين، وذلك نظرًا لقربهم الثقافي -والزمني- من هؤلاء المؤلفين. لذلك كانت قراءة القدماء بتلك الطريقة هي المُفضّلة. وكان بناء معنى الأعمال القديمة الذي قاموا به هو أول ما يُشجّع عليه، لدرجة أنّ هذا المسار هو الذي اتّبعه الأنسيّون الكلاسيكيّون في عملهم الخاص بهم من أجل استعادة التراث المكتوب في «العصور القديمة». وكان يُعدّ أنّ «قراءة القرب» هذه هي المفضلة على أيّ قراءةٍ أخرى. إنها هي التي ميزت «فنّ القراءة» (*ars legendi*) عند الأنسيّين.

إنّ مقاربة المؤلفين القدامى من دون معرفةٍ عميقة بثقافتهم ولغتهم وعاداتهم اللغوية، إنما هي مقاربة تغفل عن المعنى الحقيقي لأفكارهم وتؤدّي إلى قراءتهم بطريقةٍ لم يريدوا هم أنفسهم أنْ يُقرأوا بها. هذه الرغبة في الفهم، ومسار المعنى هذا، هما اللذان يجب أنْ يُترجَما. نرى إذًا أنّ البحث في الترجمة عند الأنسيين يجب أن يَدرس طريقة قراءتهم للأعمال، ونرى مرةً أخرى قيمة المبدأ القائل بأنّ الترجمة تَنتج عن نمطٍ في القراءة، هذا النمط في القراءة الذي يتغيّر بتغيّر الأزمنة والأماكن، كما رأينا.

ومع ذلك، فإنّ أحد الأخطاء التي يجب تجنّبها في تأريخ الترجمات هو الاعتقاد بوجود ممارسةٍ للترجمة مُوحّدة في عصرٍ من العصور. فمجموع نسخ الترجمة المختلفة تشهد بوضوح على أنّ الحال لم يكن كذلك، كما تشهد على أنه لم يكن هناك أيضًا ممارسةٌ ثابتة للقراءة. ويجب بالأحرى التحدّث عن نوعٍ من التكييف لفهم معنى النصوص وكذلك لتدجين العلاقة مع الكتب التي هي ثمرةُ التربية بمعناها الواسع.

يربط جيدًا مجرى هذه الأحداث الفكرة القائلة بأنّ «التعاون» المتوقَّع من القارئ لا يزن كثيرًا في مواجهة انتهاكات القراءات (وهي عوامل حاسمة

(1). يشهد على ذلك استهزاؤه بـ«النثر العام»، انظر: *De interpretatione recta*, § 43.

في نقل النصوص) مع المفهوم بوجود قارئ تعبّر تغيّراته المختلفة عن سياق معنى النص المقروء، وهو معنى يمكن أن ينتشر في سيرورة التاريخ. والترجمات التي هي نتاجات اصطناعية وإسنادات للقراءة، التي كانت قد ضاعت لولاها، توثّقهما كلاهما تجريبيًا.

إنْ كان المؤلف قد نثر الطريق، فإن عمله قاد في أغلب الأحيان إلى منزل الخبز والحلوى أكثر مما قاد إلى كوخ الأبوين. وهذا الطريق الذي يمرّ من المؤلّف إلى القارئ هو طريق المعنى، بقدر العمل المقروء ربما. والترجمة شهادة على هذا المَسار. فالطريق من المؤلف إلى القارئ يهدف إلى وضع معالم المعنى، لكنّ تعدّدية القراءات في الزمن [الذي يمرّ] تشهد بالأحرى لصالح تعدّدية الدلالات، هذه التعددية التي تُجسّدها الوفرة الموجودة في البيت ذي الرفوف المليئة بالحلوى. والساحرة الموجودة في داخل هذا البيت هي الخطر الذي يُهدّد كلّ تعددٍ للمعاني: إنه التفسير الخاطئ، واللامعنى، والعبثي، والإغفال، وتحدّي القوانين العقلانية، والخطأ، إلخ. ومع ذلك، بالتحلي بالجرأة لمواجهة الساحرة وبالدخول في هذا البيت يُمكن العثور على أضعاف ما فُقِد. والسير حتى نهاية هذا الطريق، على ما يُظنّ، هو أثمن درس يُمكن استخلاصه من الترجمة.

*

*   *

إنّ طريقتنا في التفكير بمسائل الترجمة مطبوعة، كما في الأزمنة القديمة، بشيءٍ من التكييف، ويبدو أنها تستجيب لنوعٍ من ردّ الفعل الفكري من أجل طرح المسائل واقتراح الحلول. في هذا الصدد، طريق المعنى للتفكير في عملية الترجمة يحصل عمومًا في حدود «التماهي [التطابق]». في الواقع، يُنظر إلى الترجمة على أنها يجب أنْ تكون مماثلة من حيث المضمون، والشكل، والإيقاع[1]، والنص المُترجم. صحيح أن ذلك يحصل بمراعاة المرور اللغويّ والفروقات التاريخية والثقافية، لكن بشكلٍ أو بآخر لا

(1). فيما يتعلق بمسألة الإيقاع في الترجمة، هناك أفكار «ميشونيك» (Meschonnic) المعروفة جدًا. وللمزيد من الاطلاع، يمكن الرجوع الى ما يقوله «إيف بونفوا» في الكتاب التالي:
Yves Bonnefoy, Poésie, recherche et savoirs, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle publiés sous la direction de D. Lançon et P. Née, Paris, Hermann Éditeurs, 2007, en particulier l'article de Fabio Scotto, « *Le son de l'autre : théorie et pratique de la traduction d'Yves Bonnefoy* », pages 73 à 92

بدّ من أن يكون نصُّ الوصول مطابقًا للنص الأصلي[1].

لقد سبق وأعلن «بولوتيه دو مان» أنّ الترجمة نوعٌ من المحاكاة [التقليد] التي لا يخضع فيها المترجم إلى إبداع الآخر وحسب، بل كذلك إلى بلاغة الآخر الخاصة به[2]، ويمكن القول إن جانبًا كبيّرا من الاستخفاف الذي يشعر به بعض الناس تجاه المترجم يأتي من اضطراره، إذا صحّ القول، إلى أن يُقلّد النص وأن يجعل من نفسه خادمًا له. وكل الخطابات حول استقبال «الغريب»، أو كذلك النظريات ما بعد الاستعمارية، تقوم في الأساس على هذه الفكرة المُسبقة الخاصة بالتماهي، التي يُعكس فيها، إذا جاز التعبير، واجبُ الاندماج: بقاء النص الأصلي مشابهًا لذاته هو السبب الذي من أجله يتوجب ألا يخضع بتاتًا للتكيّف الثقافي مع قضايا اللغة/ الثقافة المُترجَم إليها.

يقع هذا البحث عن التماهي في أصل صُعود مفهوم «الأمانة»: على الترجمة أن تكون أمينة للنص المترجَم. يكتب «بنسوسان»: «تقضي الأمانة في الإحاطة بالنص وسبكه في قالب لغةٍ أخرى مع ليٍّ من هنا وحنْيٍ من هناك، وبواسطة كل أنواع البهلوانيات اللغوية التي، في نهاية الأمر، تُعيد تكوين نتاجٍ هو باختصار مُكافئ»[3]. لكن ما أوجه هذه الأمانة؟ وما العنصر الواضح الذي تريد الترجمة أنْ تكون وفيةً له بالضبط؟ للإجابة على هذا السؤال، لا بد من صَوْغ مفهومَي «الروح» والحرف». أضِف إلى أنه من أجل تقديم تبريرٍ عقلانيّ لاختيار أحد هذين البديلين (أو لتوحيدهما) وُلد العديد من النظريات في الترجمة.

هل المفروض أنْ تُترجَم الروحُ أم الحرف؟ لقد كان «مارتن لوثر» في صراع مع هذين البديلين فحاول، مثلًا، أن يحلّ هذا الصراع بالربط بين «منهجية» الترجمة و«أنماط» النص. وهو بذلك يلتقي مع «القديس جيروم» الذي أعلن في «رسالة إلى باماشيوس» أنه يُحبِّذ الترجمة «الهدفية

(1). رغم ذلك، يطرح «فالتر بنجامين» (Walter Benjamin) هذه المسألة، في نصه الريادي المخصص للترجمة، بطريقةٍ يميز فيها بين التشابه، والتقارب، والتواطؤ. ولا بد لهذه الفروقات المختلفة في التماهي من أن تقود إلى البرهان على وجود تشاركٍ عميق بين اللغات، ويشكّل هذا التماهي من خلال مفهوم «اللغة الصافية». ويتوجب على المترجم، نوعًا ما، أن يستأصل من النص الأصلي كل ما هو سند له من أجل أن يوضح كيف يمكن أن يستمر هذا النص حيًا بعد هذا الاستئصال ويبقى هو نفسه في جوهره.

(2). Jacques Peletier du Mans, *Art poétique* (c. 1555) publié par A. Boulanger in *L'Art poétique de Jacques Peletier du Mans*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 105. Voir aussi HTLF I, *op. cit.*, p. 708

(3). A. Bensoussan, *Confessions d'un traître*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 1995, p. 92

(cibliste)« فيما يتعلق بالنصوص الدنيوية، ولكن بالتأكيد الترجمة «المصدرية (sourcier)» فيما يتعلق بالنصوص المقدسة[1]، إلا أن «لوثر» أضاف عنصرًا آخر: وهو أن ترجمة النصوص المقدسة تتطلب بالإضافة إلى ذلك استعدادًا خاصًا لدى المترجم: وهذا الاستعداد هو الإيمان. فالإيمان يُمثل معرفة أساسية أو مسبقة للنصّ التوراتي الذي لا يقتصر معناه على الجانب اللغوي فقط: «من المفروض إذًا أن تُعرف أولًا الأشياءُ التي تُعبّر اللغات عنها» (*Oportet enim rem prius scire, quam linguis exprimatur*)[2].

هذا وتُطلعنا «كاترين بوكيه» أنه، فيما يتعلق بـ«لوثر»، «لا تقتصر المعرفة المُسبقة التي تتطلبها ترجمة النص التوراتي على كونها مجموعةً من المعارف الكتبية أو الواقعية: إنها استعدادٌ معيّن للذهن عند المترجم، أي الإيمان بالمسيح»[3].

يُجسّد «استعداد الذهن» هذا طريقة خاصة في قراءة النص المقدس، وبالتالي أيضًا في ترجمته حينًا «حسب المعنى»، وحينًا آخر «كلمة كلمة». والإيمان الذي يحدّد، في نهاية الأمر، خيارات البدائل في ترجمة النصوص المقدسة، هو الذي توصّل «لوثر» بواسطته، ومن منظوره هو، إلى حل مسألة الثنائية الكلاسيكية بين الروح والحرف، ومسألة الثنائية هذه تبقى على ما هي عليه، رغم كل شيء، لولا «استعداد الذهن» هذا[4]. الأمانة هنا مادة إيمانية. هكذا تجد هذه الكلمة أصلها الحميم، وهذا يدلّ على صحةِ أنّ أصل الكلمات [اشتقاقاتها] هو حياتها الداخلية.

الروح أم الحرف؟ هذان البديلان يُحدّان في العمق ودائمًا بالاختيار بين معنى يُمكن أن يكون روحًا ومعنى آخر يُمكن أن يكون حرفًا. هل يُسلك طريقُ الحرف أم يُسلك طريقُ الروح؟ يبيّن «فرانكو بوفوني»[5] جيدًا في تعليقه على «فريدمار أبل» أن هذين البديلين يمثلان «بالفعل» كلاهما

---

(1). Jérôme de Stridon, *Lettres*, tome III, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 59

(2). Martin Luther, *Werke* (Weimarer Ausgabe), *Tischreden* 2, no 2758a, p. 639, cité par C. Bocquet, *Martin Luther, un traducteur tout en contrastes*, préface à M. Luther, *Écrits sur la traduction*, édition et traduction de C. Bocquet, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2017, p. 50

(3). المرجع نفسه، ص. 51.

(4). لدراسة هذه المسألة بمزيد من التفصيل، انظر:

M. Luther, *Écrits sur la traduction*, *op. cit.*, *speciatim*, pages 42 à 54

(5). F. Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul Tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea edizioni, 2007, pages 8 et 9

ردّات فعلٍ معيارية تهدف أولًا إلى وضع الترجمة المثالية، وهي المقابل الأدبي لبيت الحلوى في الحكاية.

عندما نُفكر في الترجمة بمصطلحات التماهي [التطابق]، يقودنا هذا إلى وضع ثنائيةٍ مبدئية، وإلى التناقض الأساسي بين النص المصدر والنص الهدف، وهذا تعارض يتأكد بقوة أكبر لكونه يستند إلى البحث عن التماهي من دون الوصول بطريقةٍ ملائمة إلى وضع الحدود بطريقةٍ موضوعية لهذا التماهي المطلوب: الروح أم الحرف في كل انحرافاتهما المُمكنة.

بعد هذا التعارض الجوهري، وبعد هذه الثنائية المبدئية، تتوالى عمومًا «مواقف منهجية»: أهل المصدر أم أهل الهدف، روحيّ أم حرفيّ، ترجمة تميل إلى استيعاب اللغة/ الثقافة للنص المصدر في اللغة/ الثقافة للنص الهدف، الخ. وتظهر هذه المواقف النظرية والمنهجية غير قابلة للتوفيق بعضها مع بعضها الآخر، وإن استطعنا العثور على شيءٍ من التنازل لحرف النص عند الروحيين وعلى قبول خجول للروح المختبئة خلف الكلمات من جهة الحرفيين، فإنّ الوضع الإجمالي هو وضعُ تشبّثٍ بالمواقف الأيديولوجية الأولى[1]. بالإضافة إلى ذلك، لا تسمح هذه الثنائية بفهم الترجمة ككلٍّ متماسك، ما دامت تهدف إلى أن ترى في عملها إما عرض منهجية خاصة، وإما عرض موقفٍ أيديولوجي مرتبط بالعصور.

إذا ما أُقِرّ بأن عمل الترجمة لم يعد اليومَ كما كان في القرن التاسع عشر الذي، هو ذاته، يتبنى أفكارًا مُسبقة منهجية تختلف عن أفكار عصر النهضة أو العصور الوسطى، فإن الأسباب التي تقع في أصل هذه الاختلافات لا يُفكّر فيها انطلاقًا من ماهية النشاط الترجمي وفيما يمتاز به، بل انطلاقًا من موقفٍ أيديولوجي (ترجمة «الغريب» أم رفضه، التعتيم على الاختلافات بين اللغتين/الثقافتين المترجمتين أم القبول بها)، ومن وضعٍ منهجيّ ينجم مباشرة عن هذا الموقف (أهل المصدر وأهل الهدف). وبذلك لا يُرى بعدُ أنّ الطريق التي تصعد وتلك التي تنزل إنما هما طريق واحد والطريق نفسه.

في الترجمة، تنجم طريقة الترجمة في معظم الأحيان عن تطبيق «نظريةٍ»

(1). يؤكد «لافييري» بالضبط على هذه المسألة: «تستند مثل هذه الفكرة عن الترجمة إلى علاقةٍ أيديولوجية مع اللغة التي تجعل منها العنصر المركزيّ في الخطاب الترجمي». ثم يضيف أنه عندما يجعل أحدهم من الإشارة مجموعَ عملية الترجمة، فإنه يُدرج بالضرورة التفكير حول الترجمة في رؤية ثنائية.

A. Lavieri, «*Il demone della traduzione. Filosofia, letteratura e scienze umane*» in *La traduzione fra filosofia e letteratura, op. cit.*, p. 8

محدَّدة في الترجمة، وعن فكرةٍ (واعية أو لا) حول ماهية الترجمة[1]. في نهاية الأمر، لا يعود التفكير في الترجمة بمصطلحات التماهي إلى إعمال الذهن في الترجمة نفسها، فيما هي عليه، بل هو تفكيرٌ في المفترضات التي تقع في أساس ممارستها. عندها، لا يتوصّل المرء إلا إلى إعادة التأكيد على حدّي التبادل المُرتبط بالأمانة، أي: الروح والحرف.

يُمكن برغم ذلك التساؤلُ عما إذا كانت المسألة مطروحة بطريقةٍ صحيحة منذ الأساس، وعما إذا كان من الصائب تصوّر الترجمة بمصطلحات التطابق [التماهي]. في الواقع، عندما نفكر في الأمر يبدو لنا أنّ كل شيء يُعارض بين نص المصدر وترجمته. اللغة، والعالَم الاجتماعي-التاريخي، ومفهوم الجمالية الأدبية، والفلسفة، الخ. على ما يبدو، لا يتعلق الأمر في الترجمة بالتطابق بقدر ما يتعلق خصوصًا بالاختلاف، لدرجة أنه يصبح من الصائب التساؤل عما إذا كان من الملائم التفكير في الترجمة انطلاقًا من مفهوم «الاختلاف»[2].

أولًا، الاختلاف الجوهري بين النص الأصلي وترجمته اختلافٌ في الطبيعة. فإذا كانا كلاهما نصّين (إذا ما اعتبرنا أنهما نصّان ونصّان فقط، من الواضح أنهما يتعارضان بالطبيعة أحدهما مع الآخر)، فإنه من المُمكن اعتبار أحدهما (النص المترجم) على أنه قراءة: إنه القراءة المكتوبة[3]. فالنص الأصلي يصدر عن «فِعل كتابة». أما الترجمة، فإنها تأتي من «فِعل قراءة».

وإذا كان هذان الفعلان مختلفين، فإنهما لا يتعارضان على الفور. على

(1). مؤخرًا، أعاد أحد المترجمين طرح أفكار «لشتنبرغ» باللغة الفرنسية وأدان بقوة كل أولئك الذين ترجموا هذا الكاتب الألماني من قبله. كما أكد على أن أيّ مترجم [ممن سبقوه] لم يفهم هذا المؤلف، وكلهم شوّهوه فأصبح يصعب التعرف عليه، وفات إلى غير رجعة «موعد لقاء ليشتنبرغ مع فرنسا». هو وحده سيستعيد حقيقة النص، وهو وحده سيقدم رؤيةً صائبة عن «لشتنبرغ». يُعبّر هنا بعمق عن رؤيةٍ جوهرية للترجمة وعن انعدام القدرة عند هذا المترجم على أن يرى أبعد من ذاتية قراءته الخاصة به. ثم اتخذ موقف «كبير المفتشين» فأدان كذلك العناوين التي أُعطيت بالفرنسية لما لدى «ليشتنبرغ» من المُصنفات الفكرية المختلفة. والعنوان الذي يُعطيه لترجمته يشي أيضًا وبقوةٍ عن المكانة التي يعطيها للمترجم في عمل المؤلفين المترجَمين: «ليشتنبرغ» هو عنوان الكتاب، والمؤلِّف هو... المترجم! هكذا يكون إذًا «جان-فرانسوا بيلوتيه» Jean-François Billeter (هذا هو المترجم) هو مؤلف «لشتنبرغ» (والمؤلِّف هو المترجِم). ليس أقل من ذلك. نحمد الله لأنفسنا أنّ هذا السيد لم يُترجم التوراة، وإلا كان جعل من نفسه مؤلِّف الربّ.

(2). حسبما نعرف، «جان-ماري لادميرال» هو الوحيد الذي خاطر وذهب في هذا الاتجاه. فهو يتحدث عن «المخالفة» (dissimilation) للإشارة إلى أنّ الترجمة على الرغم من اعتمادها على النص تذهب إلى الابتعاد عنه، رغم ذلك، من أجل التعبير عن روحه بطريقةٍ أفضل. انظر:

Ladmiral, *Sourcier ou cibliste, op. cit.*, pages 197 à 199

(3). يتحدث «إيف بونفوا» نفسه (Yves Bonnefoy) في كلامه عن عمل المترجم عن «القراءة الكاتبة». انظر «التصدير» في:

La Communauté des traducteurs, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 10.

العكس من ذلك، إنهما فعلان مختلفان، ولكنهما «يُكمّلان» أحدهما الآخر. والواقع أنّ الكتابة تستدعي القراءة، وهذه القراءة تتيح للكتابة أنْ تجد معناها الحقيقي. كذلك، وكما رأينا سابقًا، القراءة تستدعي أيضًا الكتابة. والاختلاف بين هذين الفعلين يفتح الباب أمام تحليلِ معنى هذا الاختلاف: إذا كان النص يجد إتمامه في القراءة، كيف تُمارَس إذًا «واقعيًّا» قراءةُ النص؟

يكفي أنْ ندرس الأمر لنرى أنّ القراءة تختلف من عصرٍ إلى آخر وأنّ تلقي النص بالقراءة، أي طريقة استقبال المعنى، يتغير تغيرًا هائلًا ليس فقط حسب الزمن والثقافات، بل كذلك وفق الشيء الملموس الذي يقوم مقام السند للنص. وتبدو القراءة بمثابة التطبيق الملموس للتأويل [للهرمينوطيقا]، أي لنظريةٍ في الفهم تكون مسبقًا ودائمًا محمَّلة بالدلالات التاريخية.

وإذا كان فعل الكتابة وفعل القراءة يبدوان متكاملين، فإنّ الترجمة التي هي في جوهرها قراءة خاصة يُمارِسها على النص قارئٌ استثنائيّ هو المترجم، لا تتعارض مع النص الذي هي ترجمة له، بل إنها تُكمّله بفتح مجالاته أمام العالَم، أمام «مكان-زمن-لغة» لم يكُن النصّ الأصليّ قد توقعها في البداية. تكامل الفعلين هذا هو البيت الحقيقي للحلوى في أقصى الغاية. فعندما يحلّ النصُّ المترجَم نفسه محلّ النص الأصلي، يكون نوعًا ما «رمزه» في اللغة المستقبِلة وهو، في هذا الصدد، لا يمثّل إنقاصًا للنص المترجم أو خيانة له، بل هو بالأحرى إعادة تعبير له في طبيعةٍ مختلفة عن تلك التي كانت طبيعته في البداية.

النص الأصلي (original)، من الممكن أن نطلق عليه عندئذ «النص المُنطلَق» (originel) بحدود كونه النص الذي هو مُنطلق المعنى (origo تعني المصدر، المُنطلق)، إنه منطلق معنى النصوص-القراءات التي هي ترجماتٌ تُقاد انطلاقًا منه. هكذا، تُعدّ ترجمات النص المُنطلق نصوصًا «أصولية»[1]. ولأنّ «النص الأصولي» مُكمّل للنص الأصلي، لا يتعارض معه. هذا بالإضافة إلى أن الترجمات المختلفة للنص الواحد لا تُلغي إحداها الأخرى، بل تُسهم كلها، بطريقةٍ أو بأخرى، بشيءٍ من القوة أو الضعف، في معنى النص المنطلَق. وهي تشكّل تراثًا أدبيًّا فعليًا، إنها تراثُ قراءات

(1). Originaire تأتي من الكلمة اللاتينية originarius التي تشير فيها اللاحقة arius في الوقت نفسه إلى علاقة «تكوين» كما إلى علاقة «سبب» و«انتماء».

نصّ عظيم (لنستذكر مثال «هاملت»). وهذا التراث يُلقي الضوء على معنى النص المنطلَق عبر إدراجه في قلب تاريخ القراءة وتلقّي معنى الأعمال الأدبية، إنهما تاريخٌ وتلقٍّ ينعمان بمكانهما في قلب الآداب الوطنية المختلفة.

الأمور جلية إذًا. إنّ التفكير في الترجمة انطلاقًا من مفهوم الاختلاف، بدلًا من مفهوم التماهي، يتيح تجاوز الثنائية المبدئية كما يتيح نقلها من المجال النظري إلى المجال المنهجي، هذا المجال الذي يمكن فيه بعد ذلك استخراج حالات التعارض وتحديد مكان رهاناتها في التاريخ الذي شهد ولادتها والذي فيه يجد أهل المصدر وأهل الهدف شرعية ممارستهم. الطريق الذي يصعد والطريق الذي ينزل هما طريق واحد، إنهما الطريق نفسه. هذا ما كان يقوله هيراقليطس.

*

*　　*

عندما كان «هانسل» ينثر وراءه حصاه البيضاء الصغيرة، كان الخوف يعتريه. إنه يعرف أنه قد يتيه رغم ذلك، وخطر الخطأ يرافقه. وعندما ترك وراءه فتات الخبز -التي ستسارع العصافير إلى التقاطها- ازداد الشعور بانعدام الأمان قوة، وهذا شعورٌ بالانزعاج لا يعرفه ذاك الذي لا يحتاج بتاتًا إلى الحيَل كي يعود إلى منزله.

عندما وصل الولدان إلى بيت الحلوى، كان هذا البيت الرائع والجذّاب يمثل، في الجوهر، رمزَ بيتِ أبيهما، ولكنه مُتغيّر. يجد «هانسل» نفسه أمام بيتٍ تغيَّر تغيّرًا نوعيًّا. فهو يملأ الوظيفة نفسها التي لبيت أبيه -إنه بالفعل بيت- ولكنه مختلف رغم ذلك، وهو يستجيب إجمالًا لحاجةٍ أساسية لدى هذا الصبي وأخته في تلك اللحظة المحدّدة من الحكاية.

والترجمة التي تحلّ محلّ النص الذي تترجمه هي نوعًا ما مثل بيت الحِلوى هذا، الذي يستجيب لحاجةٍ معينة في الحكاية. لا يُترجَم من دون سبب، والبواعث التي تدفع المترجم والناشر لتقديم عملٍ مترجم للجمهور تشارك بالضرورة في معنى هذا النص، كما رأينا منذ قليل في النظرة التي ألقيناها على الترجمات في عصر النهضة.

لا تتطابق هذه البواعث دائمًا مع «قصد المؤلف». وفي واقع الأمر،

يكتشف القارئ أحيانًا في الكتاب أشياء كان يجهل المؤلف نفسه وجودها، ومعاني لم يكن بإمكانه التنبؤ بها، على الأقل لأسبابٍ تعود إلى البُعد الزمني. ففي منظور المؤلف «يتوجب» على القارئ أنْ يعود إلى بيت الأب. لكن ما تُبيّنه الترجمة هو أنّ البيت يستجيب قبل كل شيءٍ لحاجات القارئ الذي هو مهندسه.

يُولّد العملُ طُرقًا للقراءة، لكن القارئ حرّ في أنْ يسير فيها أو لا. بل أكثر من ذلك، القراءة ذات طبيعة تغييرية. إنها تجعل من كوخ القشّ في الغابة بيتًا من الحلوى. بيد أنّ مرورَ الولدين في هذا البيت هو الذي جعلهما أثرياء وهو الذي يجعل الحكاية تسير قُدمًا.

هناك مزيّة لهذه القراءات التحويلية، إنها إثراءٌ مؤكّد. لنقرأ عدة ترجمات مختلفة لنصٍّ واحد: سيكون لدينا فكرة عن معناه أشدّ كثافةً وأكثر اتساعًا. بالإضافة إلى ذلك، كوّنت استعادة معنى بعض الأعمال، مرارًا وتكرارًا من خلال القراءة، أساسًا حتى لدراسة المؤلفين الذين يُدعون بـ«الكلاسيكيين». وكانت تجعل من القراءة وإعادة القراءات هذه أساس فكر المثقف الفعلي. هذا بالإضافة إلى أنه كان يُقال «مثقفون» في بعض الأوقات عن أولئك الذين لا يشتركون فقط بمعرفة بعض النصوص (التي أصبحت «كلاسيكية» بفعل هذا التشارك)، بل كذلك عن أولئك الذين لديهم أنماط خاصة ومشتركة من القراءات. لقد كانت المعرفة نوعًا من «إعادة المعرفة»[1].

تُبيّن الترجمة أنّ معنى كتابٍ ما يُحدّده القارئ الذي -حسب العصور- ينثر خلفه الحصى الصغيرة البيضاء أو فتات الخبز. إنها قراءاتٌ تبتعد بعضها عن بعض وأحيانًا تقترب، وتذهب في اتجاه المؤلف أو تبتعد عنه، ولكنها تُكوّن في مجمل الأمور معنى الكتاب: إنها تُشكّل طريق هيراقليطس. ومع ذلك، لا شيء يُقدّم لمرةٍ واحدة وإلى الأبد. المعنى دائمًا مجازفة. لذلك، عندما ننغمس في كتاب، لا بدّ من توقّع سماع صوت المؤلف الذي يريد أنْ يفرض سلطته علينا قائلًا:

كريك، كراك، كروك! من يقضم بيتي الصغير؟

(1). تكمن مشاكل التعليم الوطني الحالية بالضبط في هذا الأمر: إن الانقطاع في انتقال المعارف الثقافية، والتقليدية، والمشتركة يحول دون التعرف على أنفسنا كمواطنين في وطن واحد. والمعنى العميق لوحدة الجمهورية ولا انقساميتها هو في هذا الصدد سياسي أقلّ مما هو ثقافي. فمثل الثقافة بالنسبة إلى الروح كمثل القوانين بالنسبة إلى الدولة.

وسيكون عند القارئ سرعة البديهة بالإجابة:

إنه الريح! إنه الريح! ولد الجنّة!

الخاتمة

الطاحونة في قاع البحر

كان يا ما كان، في قديم الزمان، أخوان. كان الأخ البكر غنيًا في حين كان الأصغر يعيش في فقرٍ مدقع. في عشية عيد الميلاد، ذهب الفقير لعند الغنيّ ليطلب منه أن يعطيه شيئًا ما، حتى ولو كان جناح ديك أو فخذ طير السمان، وذلك من أجل أنْ يُهدئ قليلًا الجوع الذي ينهش أحشاءه. كما يُقال، يرعى الله حساب الإنسان الكريم، لكنَّ الأخ الغنيّ كان يعتمد رعاية الشيطان على حسابه. لذلك، أهان الأخُ البكر أخاه الصغير، ثم طرده بعد أنْ أعطاه قطعة صغيرة من اللحم المقدّد، وقال له: رُح لعند الشيطان.

كان الفقير رجلًا بسيطًا، فحمل كلام توصية أخيه على محمل الجدّ وانطلق لعند الشيطان. سار باتجاه الشمال لعدة ساعات، فوصل إلى غابةٍ كثيفة وأدرك أنه أضاع الطريق المستقيم الذي كان يسير فيه. وجد تحت قدميه دربًا ضيقًا من الحصى مكتوبًا عليها بعض الحِكم، مثل: «لن أتناول الكعكات المختبأة في أوعية الفخار»، «سأتقاسم دُمياتي».

هذا بالفعل طريق جهنم، لأنه مرصوف بالنوايا الحسنة، هذا ما فكر فيه بشيء من النباهة.

وصل إلى أمام بابٍ كبير من الحديد، فأمسك بالمطرقة وطرق الباب. مرّ وقت قبل أن يُفتح له، ثم جاء أحدهم. صدر صرير عن المفاصل.

- ادخل بسرعة! البرد قارس في الخارج! ماذا تفعل هنا؟

- أنا ذاهب لعند الشيطان، سيدي العزيز.

تحقق الشيطان الصغير الأمر، وهو يُدمدم، في كتابٍ ضخم مربوط ومزيّن بالزخرفات. بعد قليل أعلم البوابُ الفقيرَ أنه لا يوجد في اللائحة، وأنه على أي حال ليس متوقعًا زيارةُ أحدٍ بتاتًا هذا المساء، وخلال ذلك بسط أمامه هذا الكتاب وانفجر في وجهه قائلًا بعد أنْ فقد صبره:

- انظر بنفسك! بحق بعلزبول [رئيس الشياطين] اسمُك لا يوجد فيها!

- أجاب الفقير وهو يتصفح الأوراق المخطوطة: بالفعل، لا يوجد هنا إلا أناس لا أعرف عنهم شيئًا... أنا لا أوجد فيها... صحيح جدًّا أنّ جهنم إنما هي للآخرين.

كان البواب على وشك طرده عندما رأى بنظره الثاقب طرف قطعة اللحم المقدد -وهذا طعام نادر في جهنم. هذا علاوة على أنّ الرائحة جذبت عددًا كبيرًا من الشياطين، صغارًا وكبارًا، وتحلّقوا حوله بكثرة كما يفعل النمل والذباب. عندها بدأت المزايدة للحصول على لقمة اللحم.

قال الرجل: أتعلم، كنت أفكر أنْ أتناول هذه القطعة أنا وزوجتي عشية الميلاد. لكن، نظرًا لما أرى من رغبةٍ حقيقية لديكم للحصول عليها، أستطيع أن أتركها لكم من دون أي مشكلة. بالمقابل، أطلب منكم أنْ تعطوني الطاحونة اليدوية، التي هناك، وراء الباب.

كان بالفعل قد انتبه إلى طاحونةٍ صغيرة رغب في الحصول عليها بشدة، وكان يعتقد أنها سيكون لها وقع رائع في منزله، فوق رفّ المدفأة. ستقولون لي: يا له من إحساس غريب بالأفضليات، لكن مهما كان المرء فقيرًا فإنه دائمًا غنيٌّ بما يكفي ليكون متحذلقًا.

كانت المساومات صعبة، لأنه صدف وكانت هذه الطاحونة سحرية وكان بمقدورها أنْ تقدّم للناس ما يطلبونه منها إذا ما شُغّلت بطريقةٍ معينة. لكنّ نداء قطعة اللحم كان أقوى من أيّ شيءٍ آخر، فتمّت الصفقة وطُرد الأخ الفقير من جهنم، في حين كانت زمرة الشياطين تتقاتل فيما بينها لالتهام قطعة اللحم الصغيرة. وضع إذًا رجلُنا الطاحونةَ في حقيبته وعاد إلى منزله.

وجد زوجته مغتاظة وحزينة. كانت النار خفيفة جدًّا وضعيفة في الموقد، وكانت قد عزمت على تحضير حساء بالحجارة الصغيرة وبعض الحصى من القنّ الذي غادرته الطيور منذ أمدٍ بعيد. على الفور، أصدر الأوامر لزوجته كي تحضّر مائدة بواسطة الفُوَط التي لا تزال في صُرة الثياب. لكنها احتجّت قائلة إنّ مرجلها لن يكون ناضجًا. لكنه، من جهته، أشعل رغم ذلك المصباح بواسطة فتيلٍ قديم يُستعمل لإشعال النار. ثم استعان بالتعليمات التي وجدها في درج الطاحونة وحرّك ذراع التدوير وهو يقول بصوت عالٍ ما يتمناه. على الفور، ظهر أشهى ما يوجد من المآكل:

أسياخ من محاشي الأجبان من «أوترومون»، وأقزام من «كوليكورن»، وعفاريت بالصلصة الفلمنكية، وشُعلة من السمندل بالنبيذ، وتفاح من «هسبريد»، وبعض قطع الطيور على سجادة تركية، إلخ، إلخ. جحظت عينا المرأة، وشعرت مسبقًا بحروق في المرارة وأوجاع أليمة في البنكرياس. حرّك الفقير الطاحونة وحصل على العديد من الولائم الأخرى التي وصل فَوَحان رائحتها إلى عند الغني. وحرّك كذلك طاحونته من أجل عربة بستة أحصنة، وخادم، وثلاثة مستخدمين وخادمة جميلة أخضعها لسيطرته. إلا أنّ كل ذلك أثار ضجةً في المنطقة. لذلك، لم يستطع الأخ الغني تمالك نفسه فارتدى أجمل معطفٍ يملكه، وجهز عربة وانطلق ليستعلم عن الوضع، مع تصميمه القوي على الكشف عن السرّ العظيم وراء كل ذلك، إذا كان ذلك ممكنًا.

أولًا، لم يتعرّف على منزل أخيه الصغير واضطر إلى الطلب من المارة عما إذا كان هذا القصر الصغير المُحاط بحديقة مستوحاة من «لو نوتر» وهذه الأحواض التي من تصميم «جيراردون» هو بالفعل قصر أخيه.

- أيها السيد، لا شك أنك تقصد «ماركيز الطاحونة اليدوية»؟

- ...؟!

قبل أنْ يتمكن من الإجابة، نزل الأخ الصغير من عربة فاخرة لها زخارف مزينة بالفضة، وكانت مُغطاة بالكثير من القماش الذي تحمله أعمدة مع شعاراتٍ مُكوّنة من رؤوس من الفرو وفي مقدمتها طاحونة صغيرة تحمل الشعار التالي: «دوري يا دوّارة [المطحنة] ولا تتوقفي».

هذه الروائع التي رآها في كل مكان الأخُ الكبير -لم يعد بالإمكان تسميته بالأخ الغني الآن- جعلت قوة هائلة تسيطر عليه، إنها قوة الحسد الوُصوليّ، وهو عيبٌ مؤسف تشجبه جميع الأديان، ولا يُعدّ مَزيّة إلا في السياسة... وكالرجل السياسيّ، بنى الأخ البكر خطة ليستولي على ما يملكه أخوه، المفعم بالبراءة، وسلامة القلب، وحسن النية.

قال الأخ البكر لأخيه الصغير:

- اسمع، يُقال إنّ الفقير هو الذي يستحوذ على ملكوت الربّ. لكن، هل أنت فقير؟

- لم أعد كذلك.

- إذًا أنت لم تعد تملك ملكوت الرب.

- يبدو هذا صحيحًا...

- هكذا أنت فقير لأنك غني.

- هذا ما لا جدال فيه.

- و«أوفيديوس»، ألم يكتب: «الفقراء محتقرون في كل مكان»؟

- ... نعم، هذا ما قاله الأخ الصغير الذي كان دماغه الصغير أشدّ فراغًا من صحراء التتار الكبرى.

- إذًا، إن كانت هذه الطاحونة اليدوية قد أفقرتك، وإن كان كل شيء يسير بطريقة سيئة بالنسبة إلى الفقير، وإن كان «هوراس» -بالإضافة إلى ذلك- يؤكد أنّ الهموم تزداد مع الثروات، وإن كان المثل يؤكد أنّ من يصبح فقيرًا يفقد جميع أصدقائه، ولكن حيث يوجد الأصدقاء توجد الثروات الحقيقية -*ubi amici ubi opes*- أليس من الصائب أن يجب عليك التخلص من هذه الطاحونة اليدوية الملعونة؟

- قال الأخ الصغير: هذا هو عين الصواب. لكن من يمكن أن يقبل بهذه المصيبة إذًا؟

- أجاب الآخر وهو يضع يده على صدره: أنا سأضحي بنفسي من أجل حبي لك، يا أخي.

احتجّ الأخ الصغير، وأفهمه أنه لا يستطيع أن يجعل من أخيه ضحية لهذا المصير الأسود بأن يصبح صاحب الطاحونة اليدوية رجلٌ مثله، رجل فيلسوف (كرّر هذه الكلمة ثلاث مرات إلى أن نطقها بشكلها الصحيح)، وأشار إليه أنّ الأخوّة وأنّ الحب وأنّ العدالة حقٌ، إلخ.، إلخ.

- اسمع، تكفي رؤية هذا القصر لمعرفة أنّ الطاحونة جعلتك رجلًا غنيًّا، أليس كذلك؟

- هذا ما لا يقبل الجدل.

- لكن، ألا يُقال إن دخول الغني إلى ملكوت الرب أصعب من أن يدخل الجمل في سم الخياط؟

- بالفعل... سمعت ذلك من الخوري.

- هل تُعرّض نفسك لدخول الجحيم؟ يا لك من تعيس!

- لكن، في حال لم أقبل فيه؟

- اسكت إذًا، أنت غبي أسرتنا! لقد أكد «إسخيلوس» أنّ المصائب تمرّ بعيدًا عن الفقراء. أليس من الأفضل إذًا أن يكون المرء في عداد الفقراء فيتجنب مصائب القدر؟

- لا شك في ذلك، همهم الأخ الصغير الذي أرهقته جدًا كل هذه الأمور الفكرية الغامضة.

- إذًا دعني أساعدك يا صديقي، يا أخي! لا أستطيع احتمال التفكير في أنّ ظلّك سيكون تعيسًا في العالم الآخر!

بذل الأخ البكر كل جهده إلى أن قبل الأخ الصغير، وكان ذا عقل بسيط، بثلاثمائة دينار كأمانة وبرسالة يتعهد فيها بإعادة الطاحونة اليدوية إليه بعد موسم الحصاد. أعاره إذًا إياها وهو يفكر (بينه وبين نفسه):

- على كلٍّ، حرّكت الطاحونة بما يكفيني للصمود لسنوات عديدة.

لكنّ المال الحرام لا يدوم طويلًا، وهذا ما لا يوجد لا عند «أوفيديوس»، ولا عند «هوراس»، ولا عند «أسخيلوس». هكذا، شمّر الأخ الأكبر عن ثيابه وانسلّ هاربًا. لكن، إن كان يعرف كيف يُشغّل الطاحونة ليطلب منها ما يشاء، فإنه لم يكن يعرف كيف يوقفها. يا له من عمل مشؤوم... وفي الطريق، استبدّت به الرغبة في القليل من السمك المدخّن والحساء بالحليب. وعلى الفور شغل الطاحونة وهو في العربة التي كانت تعود به إلى البيت. شغل الطاحونة وإذا بها تزوّده بالسمك والحساء... لدرجة أنه انتهى بأن غمره الحساء بالحليب الذي كانت تطفو فيه السمكات المدخنة! توقفت العربة على الفور، فالأحصنة لم يكن بمقدورها جرّ كل هذا الحمل. فتح الرجل الباب فقُذف من العربة على الفور داخل موجة بيضاء وكريهة الرائحة. حاول بكل الطرق أنْ يوقف الطاحونة، فلم يفلح. ووجد نفسه في نهاية الأمر في نهر من الحساء بالحليب الذي كان يجري كالسيل نحو البحر القريب في هدير كهدير الشلالات. لحسن الحظ، مرّ الأخ الصغير من هناك، فقد كان يتوجه إلى المرفأ ليستثمر الدنانير الثلاثمائة عند أحد أصدقائه الذي كان قبطان سفينةٍ تجوب أعالي البحار.

- النجدة! ساعدني يا أخي! أنا أغرق، أنا أغرق!

قرّر الأخُ الصغير مساعدة أخيه البكر بعد أن حصل منه على الوعد بأن يدفع له ثلاثمائة دينار أخرى.

بعد أنْ نجا الأخ البكر من المياه دفع ما يجب عليه وانطلق راكضًا وهو يُقسم أمام كل من بإمكانه سماعه أنه لن يقع في هذا الفخ مرة أخرى.

عندما وصل الأخ الصغير إلى المرفأ، كان يملك ستمائة دينار ليستثمرها وكان لا يزال يحتفظ بحوزته بالطاحونة السحرية. سلّم عليه صديقه القبطان بحرارة ودعاه للصعود على متن سفينته. اشتكى إليه هذا البحار الشجاع من أنه يضطر إلى عبور كل الأجرف البحرية في المناطق الشمالية من أجل الوصول إلى الخلجان الصغيرة الموجودة جنوبًا في مناطق أبعد منها. وكل ذلك في حركة ذهاب وإياب متعبة بقدر ما هي مضجرة.

- بإمكان طاحونتي مساعدتك، فهي تستطيع أن تنتج كل ما نرغب فيه.

هنا، أدار ذراع التدوير، وقال إنه يريد صندوقًا من نبيذ «طوكاي». بدأت الطاحونة بالعمل فوُجد حاضرًا النبيذُ البارد في كؤوسٍ من الكريستال البوهيمي، ما يكفي لكل ملاحي السفينة. أصابت الدهشة القبطان، وشرب الجميع بفرح إلى أن أبصروا في أعلى السماء المظلمة نجوم «سانتور»، و«السيكلاد»، و«البروكسيما». كان القبطان المعاون قد بسط الأشرعة في بداية هذه الحفلة الصغيرة، لأنه كان يعرف أنّ تدحرج الأمواج يجعل الدوار الذي يُسببه الكحول أكثر احتمالًا.

كان الفجر ينثر أصابعه الوردية عندما استيقظ القبطان وقد أصابه صداعٌ رهيب. كان جميع من على متن المركب يشخرون، والشاطئ لم يعد سوى خط رفيع في الأفق اللازوردي. كان رأسه ثقيلًا بسبب النبيذ. وكان يعرف علاجًا ضد هذا التوعّك، ولكنه كان يحتاج إلى الملح ولم يتوصل إلى العثور عليه في مخزنه. عندها، لمح الطاحونة اليدوية بين ذراعي صديقه الذي كان يغطّ في نوم عميق. وتذكر العجائب التي تستطيع فعلها، فأمسك بها، ومن دون أن يوقظ صديقه قال:

- أريد شيئاً من الملح، وبسرعة كبيرة!

شغّل الطاحونة، فانبثق الملحُ ناعمًا وغزيرًا. كان غزيرًا أكثر مما ينبغي. وما لبثت حجرة القبطان أن امتلأت بكاملها وبدأ المركب يجنح بشدة من جهة المَيسرة. حاول القبطان الذي انتابه الذعر إيقاف المطحنة... من دون جدوى. أضحى الملح يتدفق بكميات كبيرة لدرجة أنّ القبطان اختفى تحت

موجة الملح وانقلب مركبه جارًا معه الرجال النائمين إلى الحضيض.

شيئًا فشيئًا، غرقت السفينة في المياه السوداء، إلى أن اصطدمت بالشعب المرجانية. وفي صمت أعماق البحار ولامبالاتها، حيث بات حطام السفينة يسكنها من دون حركة، لم يكن هناك سوى حركةٍ واحدة تعكّر هذا الهدوء المُميت: إنها حركة الطاحونة التي لا تفتأ تطحن الملح وتطحن وتطحن، إلى ما لا نهاية، ودائمًا، ومرةً أخرى... ولهذا السبب مياه البحر مالحة[1].

*

*   *

يجب أن نتعلّم من الحكايات. ماذا تقول لنا الطاحونة في قعر البحر؟ إنها تخبرنا لماذا مياه المحيطات مالحة. لا تكنّ العقولُ الشكّاكة والرؤوس القوية في الحساب أو في المنطق إلا الاستخفاف بمثل هذا العرض. وهي لا ترى فيه أيّ شيءٍ جديّ بالفعل، ولا أي شيء «علمي»، وذكاء هؤلاء الناس لا يجد في هذه القصة أيّ فكرةٍ تهدّئ قلقهم.

هذا في الجوهر مأساة كل أولئك الذين يبحثون عن سببٍ موضوعيّ لأيّ شيء، فهم لا يستطيعون الاكتفاء بشعاع من الشمس يسقط على الريف، ولا بابتسامة طفلٍ أو بساطة حكايةٍ خرافية. إنهم لا يعرفون أنّ «كل شيء يجب أن يُكتسب من دون كلام وأن يُمجّد في صمت»[2].

بالطبع، ليست الحكاية كل شيء. وغني عن البيان أنّ لا أحد يبغي اليوم الاعتماد على أفكار «جالينوس» للشفاء من أمراضه. فنحن لدينا عكازات أخرى إن لم نكن بصحة جيدة. وتمثل التكنولوجيا بلا جدال انتصارًا على الزمن الذي كان يُجبر الإنسان، لولا مساعدتها، على تكرار أشدّ المهمات إزعاجًا. نحن ربحنا بذلك زمنًا بتنا نكرّسه للحرية، التي هي النشاط البشريّ الفعلي للإنسان.

مع ذلك، بين ما تقدّمه هذه الحكاية وما يقدّمه العلم، بين تعليل

---

(1). عن حكاية تقليدية من النروج، جمعها «أسبيورنسن»:
P. C. Asbjørnsen et J. Moe in *Norske folkeeventyr* (*Les contes populaires norvégiens*), 1841-1851

(2). Kierkegaard, *Ou bien... ou bien*, traduit du danois par F. et O. Prior et M.-H. Guignot, Paris, Gallimard, 1949, rééd. 1984, p. 28

الطاحونة التي تطحن الملح إلى الأبد في حضيض أحد الأجرف الشمالية والتعليل الذي يحدثنا عن الإيون، والديوكسجين، والسيانوباكتيريا، وفيما وراء الاختلافات بين هذه العروض، هنالك شيء مشترك. فوصف الواقع مُنظَّم بحيث نستطيع الحصول على سببٍ يعمل وراء الظاهرة المُدرَكة. وهذا التنظيم الوصفيّ يضع العالَم نوعًا ما في شكلٍ يُصبح، بفضله هو، قابلًا لأن يستوعبه الفكر -assimilable من اللاتينية assimilare (حاكى، قارن). ومن الممكن أنْ نضع تحديدًا لهذا الشكل، وهو أنه منطق سرديّ.

إنّ الحكاية والعِلم على حدٍّ سواء «يَحكِيان» [يقصّان] شيئًا عن العالم، مع الفارق أنّ لسرديّات العلم ضغوطات لا تعرفها الحكاية: فالعِلم يبغي أنْ يحكي لنا العالَم كما هو، وبقدر ما يستطيع رؤيته. والحقيقة في نظره مزيّة تخصّ «العالم». أما الحكاية فإنها تحكي لنا العالَم كما هو «ربما»، لأنّ الحقيقة في نظرها مزيّة تخصّ «الخطاب»، كما هو الأمر في الشعر. زِد على ذلك أنّ أرسطو قد ذكر أنّ «دور الشاعر أنْ يقول لا ما حصل بالفعل، بل ما يُمكن أن نتوقعه، ما يُمكن أن يحصل بالتلاؤم مع ما هو مُمكن أو ضروريّ»[1].

يُضطر العِلم والحكاية، على الرغم من الاختلافات بينهما، أن يبنيا منطقًا سرديًا. وهما يلتقيان في اضطرار كلٍّ منهما إلى صياغة ما يحكيانه بشيء من «الترابط [التماسك]». وهناك معارف يقوم فيها هذا المنطقُ السرديّ، هذا التماسكُ في الحكاية التي تُسرَد عن الواقع، مقامَ الحقيقة. والتماسك فيما يحكيانه يمثّل مزيّة أساسية. والحقيقة بالنسبة إليهما تطابقٌ (كما كان يُحكى في المذهب المدرسيّ عن «التطابق بين الأشياء والأفكار»[2]) أقلّ مما هي «تماسُك»، وهي ترابطٌ إن أردنا، وطريقةٌ لربط عناصر الواقع المختلفة فيما بينها من أجل أن يُكوِّن منها كلٌّ مُتراصٌّ يُمكن أنْ يُدركه الفكر، ويُمكن أنْ يجد مكانه في الخطاب وأنْ يتكلّم عن الواقع وأنْ يُبيّن مساره.

والشرح في نهاية الأمر مسار (شرح = عرض)، إنه صياغة العالم في حكاية، وطريقة مُمكنة لسرده. تلك هي حال العديد من المعارف في العلوم الإنسانية التي ترتبط الحقيقةُ فيها بقوةٍ بهذا التماسك الخطابيّ.

على سبيل المثال، منذ عدة سنوات، لاحظ أحد علماء اللسانيات

---

(1). Aristote, *Poétique*, 1451 a 36-1451 b 10

(2). يقول «توما الأكويني»: في الحقيقة للُمدركة بكونها «تطابقًا»، تكون الحقيقة خاصية لكل كائن، وفي الحقيقة التي تُفهم على أنها «تماسك»، تصبح الحقيقة خاصية الخطاب Thomas d'Aquin, *De Veritate*, q.1, a 1

الإيطاليين، أنّ مفهوم الجملة يطرح مشكلة. إذ من الممكن إحصاء ما يُقارب 300 تعريف لها، وكل تعريف يهدف إلى إدراج ما يُمكن أن تكون الجملة عليه في خطابٍ «متماسك» ويهدف كذلك إلى «شرح» ماهيتها. لكنّ الأمر هنا يتعلق بكلمة يستخدمها الطفل في اللغة الشائعة!

في الواقع، مفهوم «الجملة» يعمل -ويُحدَّد- وفق النظام الذي يندرج فيه، وفق المكان الذي يشغله في تاريخٍ معيّن، في «حكايةٍ جهازيّة [نظاميّة]» خاصة. هكذا، يُحدّد «بريسيان دو سيزاريه» الجملة بكونها «تنظيم كلماتٍ مترابطة يُعبّر عن معنى متكامل»[1] لأنّ السرد النظامي الذي يهتمّ به هو «النحو». أما أرسطو، فإنه من غير الممكن في نظره تعريف كل أنماط الجمل، لذلك يركّز على تعريف الجملة «التقريرية [الخبرية]»، بما أنّ اهتمامه السردي ينصب على «المنطق»[2]. أيّ التعريفين هو التعريف الصائب؟ هذا يتعلق بالتاريخ المحكيّ. يروي لنا أفلاطون الحقيقة وفق عالم «الأفكار» الذي يخصّه، و«هيغل» وفق نظامه المُطلق، و«كيركيغور» وفق إيمانه (والإيمان أيضًا طريقة لمنح الواقع تماسكًا)، و«هايدغر» تبعًا لتصوّره عن «الحقيقة»، الخ. كل واحدٍ منا يحكي على طريقته لماذا ماء البحر مالح.

النظام خطاب، إنه وصفٌ «ممكن» للواقع. المأساة هي أنه غالبًا ما يُخلط بين المُمكِن والواقع، بين القوة والفِعل.

يستجيب فهمنا للترجمة للمعيار نفسه: تحتاج الترجمة إلى حكايةٍ نظامية، إلى جهدٍ خاصّ في التنظير، نوعًا ما إلى «زاويةِ مقاربةٍ» يُمكن من خلالها أن تُفهم هذه الظاهرة (ظاهرة الترجمة) وأن تُحكى بطريقةٍ عقلانية ومُتماسكة في خطابٍ مُحدّد.

ماذا حكينا عن الترجمة في هذا الكتاب؟ وما كان سردنا النظامي؟

*

*　　*

عندما يقف المترجم وحيدًا أمام صفحته البيضاء، لا يكون شبيهًا

(1). Andrea Moro, *Breve storia del verbo essere*, Milan, Adelphi, 2010. Pour cet argument, les pages 40 à 51

(2). Priscien de Césarée, *Istitutiones grammaticae*, II, 4.15 : « [...] *ordinatio dictionum congrua sententiam perfectam demonstrans* » (cité par Moro, p. 41)

بالمؤلف، بكل ما في الكلمة من معنى. لا يكون في المكان نفسه، على الرغم من أنه، هو أيضًا، أمام ورقة بيضاء. الواقع أنّ المترجم في موقع «القارئ» ومكانه. وإذا كان المؤلف يتمتع بالحرية الخاصة بالإبداع، فإنّ المترجم يجد نفسه بالأحرى في موقفٍ مُقيّد تجاه ما يجب عليه أن يترجمه. وعمله مُحدَّد بهمِّ الوقوع في الخطأ، وهذا موقف يشغل البال ويولِّد نوعًا من الخوف (الخوف من الوقوع في الخطأ). يُحدِّد هذا الموقف الوجوديّ عملَه، ويدفع في الوقت نفسه إلى خطابٍ دفاعيّ وتبريريّ لممارسته، هذا الخطاب الذي يُسمّى بغير حق «النظرية».

والمترجم بوصفه قارئًا يُنتج نصًّا بكل معنى الكلمة أقلّ مما ينتج «قراءةً مكتوبة». ويجب إذًا أن نفكر فيها بصفتها هذه. لكنّ القراءة فعلٌ تأويلي، وهي بالضبط فعل ليس فطريًا، بل مُكتسبًا. والمعنى الذي تكتشفه في النص لم يُقدّمه المؤلف بكل بساطة. بل إنه يُبنى على يد القارئ، وظروف هذا البناء تتغير قليلًا مثل تغير أنظمة الهندسة المعمارية المختلفة. فَهم الترجمة، إنما هو القدرة على السير في دربِ إعادة بناء المعنى هذا.

من خصائص القراءة أنها يُمكن أن تحصل في مكان وزمان مختلفين عن مكان الكتابة وزمانها. قراءة «سينيكا» اليوم في باريس وبالفرنسية ليس لها المعنى نفسه الذي لقراءة «سينيكا» في العام 65 وقراءته باللاتينية. كما أنّ إبعاد العمل الأصلي في الزمان والمكان يؤثّر في بناء المعنى لدى القارئ. والترجمة بوصفها قراءة مكتوبة تجعل ملموسًا نوعًا ما هذه الظاهرة بالإضافة إلى أنها تُبيّن أنّ مسائل الترجمة ليست لغوية وحسب: إنها ترتبط إلى مدى بعيد بالمسافة بين زمن الكتابة وزمن القراءة. هناك عنصر تاريخاني، وهو جوهريّ، في المسائل المرتبطة بالترجمة.

وفي الغالب، تتغير الأسباب التي كانت تدفع إلى ترجمة نصّ ما تغيرًا كاملًا من عصرٍ إلى آخر، فما كان يُعمل لاهتمامٍ بلاغيّ في العصور الوسطى لم يعُد في العصر الحاضر سوى اهتمامٍ فلسفيّ. أضِف إلى ذلك أنّ مفهوم «الترجمة» نفسه ليس له المعنى ذاته من زمنٍ إلى آخر، وذلك لأننا لا نقرأ النصوص بالطريقة نفسها وفق العصر الذي نوجد فيه. وفهم الكيفية التي تُرجم بها نصّ ما هو فهم الكيفية التي قُرئ بها، بل كذلك فهم «متى» حصلت هذه القراءة.

كلُّ مترجمٍ مؤلِّف قراءته الخاصة به، هنا تكمن حريته تجاه النص. إنها استخدامه للمفاتيح التي يقدمها له المؤلِّف. بالإضافة إلى ذلك، فإن

الترجمات المختلفة للنص الواحد، بما فيها من اختلافات، تُبيّن إلى أي مدى خاصية القراءة تكمن في التحوير وفي انعدام الملاءمة التامة مع آفاق التوقّع لدى المؤلف.

أمام كل هذه الاعتبارات، نرى أنّ الترجمة إنما هي مثل «التحليل القِرائي».

عندما ننظر إلى الترجمة عن كثب، نرى أنّ لها خصوصيةَ إحلال القراءة محلّ النص. فعندما يكون بين أيدينا ترجمة عملٍ ما، يكون لدينا نصُّ المؤلف أقلّ مما يكون لدينا قراءة المترجم. ويُحدِّد استبدالُ النص هذا بقراءةٍ له الدورَ الرمزي الذي تقوم به الترجمة تجاه النص الأصلي. كما أنّ وعي هذا الدور الرمزي الذي يقوم به النص المترجم يؤثّر في تلقّيه. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ الترجمة وبسبب دورها الرمزي (الذي يُمكن لأشكاله أنْ تكون مادةً لدراسات خاصة) تضع مفهوم المؤلِّف في داخل المؤلَّف، وذلك لأنه إذا كان المؤلف واحدًا فإنّ عدد القراءات التي تحلّ محله، من جهتها، لا حدود لها افتراضيًّا. إنّ المترجم في تجسيده لغيْريّة المؤلف يمثل «صنوًا» له [«صورة» عنه].

وإذا كان المؤلف يفلت، بسبب علاقته بعمله، من المسافة المكانية-الزمنية، فإن هذه ليست حالَ المترجم. وبالتالي، يُمثّل تاريخ الترجمات نوعًا من المنهجية الأساسية لدراسة الترجمة، دراسة ما هي عليه، ومشاكلها، وتعبيراتها، الخ. ونتيجة لذلك، يظهر تاريخ الترجمات على أنه علم الترجمة الرئيس.

ليس عمل المؤلف بحد ذاته «أصليًّا». إنه يصبح كذلك في حال تُرجم. ومن أجل التأكيد على هذه العلاقة التي يُولّد فيها النص ترجمةً، ومن أجل إبراز العلاقة مع المصدر في الترجمة، اقترحنا مصطلح «الأصلي» originel (للدلالة على النص الذي ينشأ منه نصٌّ آخر) ومصطلح «الأصولي» originaire للدلالة على ترجمة هذا النص. فالأصلي هو ما يكون «أولًا» وما يكون مصدر شيءٍ ما. في حين أن الأصولي يتحمّل أنماط ما يأتي منه، وطرائقه، وشاكلته، وكلها أشياء يستطيع أنْ يُكيّفها، ولكنه لا يستطيع إلغاءها بكاملها لكون مصدره يأتي من شخصٍ آخر.

أخيرًا، لمسألتَي الروح والحرف إيحاءاتٌ تاريخية: إنهما ينمّان عن مواقف منهجية. فالثنائية التقليدية بين الروح والحرف تبرز إلى الوجود عندما نفكر

بالترجمة على أنها قبل كل شيء نصّ ومن زاوية مفهوم التماهي [التطابق]. وإذا رضينا بأنّ الترجمة قراءة -ومن ثَمَّ شيء يختلف عن الكتابة- فإنّ مصطلحات التطابق بين هذا النص الذي هو الأصل وذاك النص الآخر الذي هو ترجمة له تسقط على الفور. ولا يعود الأمر يتعلق عندها بتبرير الطريقة التي يجب على الترجمة أن تكون بها متماهية مع النص الذي تترجمه، بل بفهم حدود التكاملية، ما دامت القراءة تكميلًا للكتابة وبمعنًى ما إتمامًا لها. يتعلق الأمر، في النهاية، بفهم كيف ومتى أُعيد بناء معنى النص على يد القارئ الاستثنائي الذي هو المترجم.

هنا، يظهر علم الترجمة على أنه نوع من تفسير الذاتية أمام النص، وذلك من خلال الممارسة الفعلية للنقل اللغوي.

*

*　　*

تلك هي الحكاية، وذلك هو السرد النظامي الذي يتمّ على الترجمة. إلا أنه لا بدّ من ملاحظة أن الأمر لا يتعلق هنا سوى بخطاب محتمل يبغي إلى وصف الترجمة ومحاولة تنميط مسائلها الجوهرية.

وإذا كان السرد يفسّر الكثير من الأشياء، فإن أشياء كثيرة أخرى تتطلب كذلك أن تُتابَع «باستمرار ودون هوادة». ومهما بذلنا من جهود من أجل وضع نظرية، فإنّ هذه الجهود تترك جانبًا شيئًا ما. والعالَم لا يمكن أن يُلخَّص تمامًا في نموذج واحد، لأنّ هذا النموذج الذي قد يلخّص كل شيء لا يوجد هو نفسه في داخل العالم الذي يلخصه. فالواقع هو أنّ النظرة التي تُعجب بمنظرٍ طبيعي لا تُكوّن هي نفسها جزءًا من المنظر الطبيعي الذي تُعجب به[1]. أضف إلى ذلك أنه مهما بُذل من جهد لا يُمكن شُمول كل شيء، فأمام البحر، الأفق الذي يُغلق الأفق هو حدٌّ لنا، ولكنه ليس حدًّا للبحر.

(1). إن تطبيق ذلك على النظريات الأدبية يُعيدنا إلى ما كتبه «أنطوان كومبانيون» الذي يقول: «للنظرية حقيقة، إنها حقيقة تجعلها جذابة، ولكنها ليست الحقيقة كلها، ذلك لأن واقع الأدب لا يخضع بكامله للتنظير». A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p. 307. هناك الأدب، لأن هناك قارئًا له ومهما قيل فإن النص وحده لا يمكن أن يكون كافيًا. القارئ هو «نقطة التلاشي» [«نقطة الفرار»] في أي نظرية أدبية.

لقد عبّر «فيتغنشتاين» عن هذه الفكرة بطريقةٍ جيدة. بالنسبة إليه، المفكر مثل الصياد الذي يلقي بشبكته الصغيرة على سطح المحيط الواسع. ما سيحصل عليه -وما سيظنه عن الحياة البحرية التي ترقد في أعماق البحر- يرتبط حينًا بشكل شبكته، وحينًا آخر بحجم الثقوب فيها[1].

إذًا، كل نظرية هي، في العمق، شبكة ذات شكل اعتباطي، مثل ثقوب شبكة الصياد، وليس هدفها بتاتًا أن تقدم لنا ما هو العالم، بل ما «يُمكن أن يكون»، إنها أحد «توصيفاته المُحتملة». والنظرية لا تقول أيّ شيء عن العالم، باستثناء أنّ العالم «يُمكن» أن يقبل أنْ يُوصَف أو أن يُحكى بهذه الطريقة أو بتلك[2]. ينطبق الشيء نفسه على العرض المقدم في هذا الكتاب الذي يشكل ربما حكاية جيدة، لكنه لا يُمثّل بتاتًا -يجب الاعتراف بذلك بتواضع- سوى وصف «مُمكن» للمسألة، وصف «لشيءٍ يمكن توقّعه»، شبكة صغيرة جدًا أُلقيت في بحرٍ أوسع منه إلى حدٍّ كبير، بحر ليس بمقدوره أنْ يُغطيه بكامله.

من جهة أخرى، تشبه جهودنا نوعًا ما جهود الصياد الذي يلقي بشبكته في البحر. فإنْ كان يعرف أنه لن يصطاد حوتًا، إلا أن قلبه يبقى غير متيقن مما يمكن أن يصطاده. هو يتخيل ذلك في نفسه، ويرى شبكته المزدانة بالسمكات ذات الحراشف الذهبية والفضية. لو أنه ألقى بهذه الشبكة بدلًا من تلك، لكانت مكافأةُ تعبه شيئًا آخر تمامًا، ولكانت فكرته عن الحياة التي ترقد في أعماق البحر شيئًا آخر كذلك.

لكن، ها هو يشعر بشيءٍ من المقاومة، والعوّامات تهتز على سطح الماء. لقد أمسك بشيءٍ ما! عندها، تظهر أمام عينيه ولائم باروكية على طريقة الرسام «فنشنتزو كامبي»، ولوحات الطبيعة الجامدة مع موائد منصوبة عليها لوازمها اللماعة، وفواكه، ونبيذ أبيض، وعين حزينة لمخلوقات بحرية منهكة... لكن الشبكة تصمد، والغنيمة ثقيلة، والمركب يهتز في الميمنة... وها هو ينتشل، بدلًا من شيءٍ من مملكة «نبتون»، شيئًا غريبًا، كله من الخشب وفيه دوّارة. ينظر وقد اعتراه الذهول، وانتابه البله من شدة اندهاشه. ماذا كانت هذه الطاحونة تفعل في قاع البحر؟ ثم تذكر -ذكريات

(1). انظر: L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, proposition 6.341

(2). للتوسع في هذا الموضوع، انظر:

A. Bramati, ***Lingue, Culture e Mediatizioni /Langages, Cultures, Médiations***, 1 (2014), 1-2, Dipartimento di Scienze della Mediazione Linguistica e di Studi Interculturali, Università degli Studi di Milano, Milan, pages 130 à 132

غامضة وملتبسة الملامح - بعض الحكايات القديمة التي كانت أول من علّمه فهمَ العالَم. هل سيعرف كيف يشغّلها؟ تخيّل أنّ عليه، من أجل ذلك، أن يستشير الكتب، بما أنها هي التي تُؤتَمن على الحكمة البشرية الواهِنة. قال في نفسه نعم، سيجد في الكتب الكلمة الفصل عن الأشياء، ذلك لأنه رجل بسيط ولا يشك في أنّ مصير أيّ حقيقة هو أنْ تصبح أدبًا.

«عيناكِ المُشرقتان
مثل أشعة الشمس
مثل البرق الوهّاج
يجلبان النور في غياهب الظلام»
إلى صوفيا

لائحة بأسماء الأعلام الواردة في الكتاب

عربي - فرنسي[1]

Épictète	أبكتيتوس
Apollon	أبولون
Abélard	أبيلار
Attilius	أتيليوس
Athéna	أثينا
Edgar Poe	إدغار بو
Arès Ludovisi	أراس لودوفيسي
Aristote	أرسطو
Aristée	أرسطياس
Arcimboldo	أرشيمبولدو
Arcésilas de Pitane	أركسيلاوس البيتاني
Arntz	أرنتز
Ariane	أريان
Arioste	أريوست
Éphèse	إفسوس
Platon	أفلاطون
Plotin	أفلوطين
Alcée	ألكايوس
Alexander Pope	ألكسندر بوب

(1). هذه لائحة مرتبة بالترتيب الألفبائي حسب الاسم العربي كما ورد في ترجمة الكتاب، مع مقابل كل اسم منها كتابته الأصلية باللغة الأجنبية. وقد فضلنا عدم ذكر هذه الأسماء في صياغتها الأجنبية داخل النص كي لا نقطع تسلسل القراءة العربية. ويستطيع القارئ العودة إلى هذه اللائحة في حال رغب في معرفة الاسم في كتابته الأجنبية [المترجم].

Alcibiade ألكيبيادس
Umberto Eco أمبرتو إيكو
Amyot أميو
Anne de Montmorency آن دو مونمورنسي
Andersen أندرسن
Andersen أندرسن
Antoine de La Faye أنطوان دو لا فاي
Antonio Lavieri أنطونيو لافييري
Ingres إنغر
OEdipe أوديب
Odile Gannier أوديل غانيه
Orope أوروبوس
Origène d'Alexandrie أوريجانوس الإسكندري
Ovide أوفيديوس
Aulu-Gelle أولوس غيليوس
Italo Calvino إيتالو كالفينو
Étienne Dolet إيتيان دوليه
Érasme إيراسموس
Isocrate إيسقراط
Ésope إيسوب
Échécrate de Philonte إيشيكرات دو فيلونت
Énée إينياس
Enée إينياس
Ennius إينيوس
Barthélemy l'Anglais بارتيلومي الإنجليزي
Parthénon بارثينون
Parménide d'Élée بارمينيدس الإيلي
Pâris باريس

Pascal	باسكال
Basil Hallward	باسيل هالويرد
Baldassarre Castiglione	بالداساري كاستيغليوني
Panthéon	بانتيون
Pausanias	باوسانياس
Baumgarten	باومغارتن
Baia	بايايا
Pétrarque	بترارکا
Protagoras	بروتاغوراس
Proust	بروست
Brunetto Latini	برونيتو لاتيني
Priscien de Césarée	بريسيان دو سيزاريه
Périclès	بريكليس
Plaute	بلاوتوس
Pletnev	بلتنف
Plutarque	بلوتارخ
Bellotto	بلوتو
Pline le Jeune	بلينيوس الأصغر
Pline l'Ancien	بلينيوس الأكبر
Benjamin Constant	بنجامين كونستان
Pindare	بندار
Benoît XVI	بندكت السادس عشر
Bensoussan	بنسوسان
Poinsinet	بوانسينيه
Pope	بوب
Butès	بوتيس
Boèce	بوئيوس
Burckhardt	بوركهاردت

Burnouf	بورنوف
Buffon	بوفون
Boccace	بوكاتشي
Paul Klee	بول كلي
Peletier du Mans	بولوتيه دو مان
Polyxène le Sophiste	بوليكسينا السفسطائي
Pompeo Batoni	بومبيو باتوني
Pierre Bersuire	بيار بارسوير
Pierre Vesperini	بيار فسبيريني
Bède le Vénérable	بيدا المكرم
Pergame	بيرغامون
Perrot d'Ablancourt	بيرو دابلانكور
Perreault	بيرو ديلا فرانشيسكا
Piero della Francesca	بيرو ديلا فرانشيسكا
Pison	بيسون
Tacite	تاسيتس
Talbot	تالبو
Térence	ترنتيوس
Tischbein	تشباين
Cino da Pistoia	تشينو دا بيستويا
Tobias Smollet	توبياس سموليت
Teuth	توث
Taurus	توروس
Thomas d'Aquin	توما الأكويني
Thomas More	توماس مور
Tibère	تيبار
Tite-Live	تيتوس ليفيوس

Tirésias	تيرسياس
Théodore de Bèze	تيودور دو باز
Théophile Gautier	تيوفيل غوتيه
Thémistocle	ثيميستوكليس
G .Ebeling	ج. إيبيلينغ
G .Toury	ج. توري
J-.L .Garcia-Garrido	ج.ل. غارسيا-غاريدو
Jacques Amyot	جاك أميو
Jacques Le Goff	جاك لوغوف
Jaccottet	جاكوتيه
Jan Patočka	جان باتوكا
Jean Bodin	جان بودان
Jean de Luxembourg	جان دو لوكسمبورغ
Jean Grondin	جان غروندان
Jean Froissart	جان فرواسار
Jean Corbechon	جان كوربوشون
Jean-Joseph Dussault	جان-جوزيف دوسو
Jean-François Mattéi	جان-فرنسوا ماتي
groupe d‘Iéna	جماعة يينا
Georges Steiner	جورج شتاينر
Giordano Bruno	جوردانو برونو
Joseph Ratzinger	جوزيف راتزنغر
John Chetwynd	جون شتويند
Joyce	جويس
Giandomenico Romanelli	جياندومنيكو رومانللي
Giannozzo Manetti	جيانوزو مانيتي
Gilbert Dahan	جيلبير داهان
Gilels	جيللز

Giuliano dei Medici	جيوليانو دي مديتشي
Hanna Arendt	حنا أرندت
Chrysippe le stoïcien	خريسيبوس الرواقي
Chilon de Lacédémone	خيلون الإسبرطي
Dacier	داسيه
David Bellos	دافيد بيلوس
D'Alembert	دالمبير
Dante Alighieri	دانتي أليغييري
Derrida	دريدا
Dryden	دريدن
Du Bellay	دو بلي
de Pongerville	دو بونجرفيل
Dürer	دورر
Duraud de la Malle	دورو دو لا مال
Dorian Gray	دوريان غراي
duc d'Astri	الدوق أستري
Dolet	دوليه
Diderot	ديدرو
Didon	ديدون
Desfontaines	ديفونتان
Descartes	ديكارت
Delphes	ديلفي
Démodocos	ديمودوكوس
Démodocos	ديمودوكوس
Démétrios Lacon	ديميتريوس لاكونيا
Diogène le stoïcien	ديوجانس الرواقي
Diogène Laërce	ديوجانس اللايرتي
Denis d'Halicarnasse	ديونيسوس داليكارناس

Rabelais	رابليه
Ramus	راموس
Rubens	روبنس
Robert de Courçon	روبير دو كورسون
Rousseau	روسو
Rowling	رولنغ
Richard Lassels	ريتشارد لسلز
Richardson	ريتشاردسون
Süskind	زوسكيند
Zola	زولا
Xénophon	زينوفون
Zénon de Cition	زينون الرواقي
S .Bassnett	س. باسنيت
Salluste	سالوست
Sainte-Beuve	سانت-بوف
Sébillet	سبيله
Spinoza	سبينوزا
Stace	ستاتشيوس
Cervantès	سرفانتيس
Servius	سرفيوس
Socrate	سقراط
Scarlatti	سكارلتي
Sophocle	سوفوكليس
Solger	سولجر
Suétone	سويتونيوس
Swift	سويفت
Sebastian Brant	سيباستيان برانت
Séjan	سيجان

Seyssel	سيسيل
les Cyclades	السيكلادس
Scylla	سيلا
Sénèque	سينيكا
Cioran	سيوران
Charles Quint	شارلكان
Charybde	شاريبد
Chastel	شاستيل
Chagall	شاغال
Shaftesbury	شافتسبري
Sherlock Holmes	شرلوك هولمز
Shakespeare	شكسبير
Cicéron	شيشرون
Schiller	شيللر
Thalès de Milet	طاليس الملطي
Ulysse	عوليس
Garin	غارين
Grondin	غروندان
Grimm	غريم
Guardi	غواردي
Gutenberg	غوتنبرغ
Goethe	غوته
Gautier de Metz	غوتيه دو متز
Gogol	غوغول
Guido Cavalcanti	غَيدو كافاكانتي
Guéroult	غيرو
Guillaume de Digulleville	غيوم دو ديغولفيل
Fabius Quintus Pictor	فابيوس كوينتوس بيكتور

Varron	فارو
Walter Benjamin	فالتر بنيامين
Valère-Maxime	فاليريوس ماكسيموس
Van Eyck	فان أيك
Van der Weyden	فان دير وايدن
Van Wittel	فان فيتل
Fausto da Longiano	فاوستو دا لونجيانو
Francesco Robortello	فرانشسكو روبورتلو
Franco Buffoni	فرانكو بوفوني
Ferdinand Barth	فرديناند بارت
Vermeer	فرمير
François1 er	فرنسوا الأول
Francis Bacon	فرنسيس باكون
Franca Cavagnoli	فرنكا كافانيولي
Froben	فروبن
Friedrich Schlegel	فريدريش شليغل
Friedmar Apel	فريدمار أبل
Vincent de Beauvais	فنسان دو بوفيه
Vincenzo Campi	فنشنتزو كامبي
Porphyre	فورفوريوس (الصوري)
Voltaire	فولتير
Vitruve	فيتروفيو
Pythagore	فيثاغورس
Phidias	فيدياس
Virgile	فيرجيل
Velásquez	فيلاسكيز
Philon d'Alexandrie	فيلو الإسكندري
Philomène	فيلومينوس

Winckelmann	فينكلمان
saint Augustin	القديس أغسطينوس
saint Paul	القديس بولس
saint Jérôme	القديس جيروم
César	قيصر
Catherine Bocquet	كاترين بوكيه
Caton l'Ancien	كاتو الأكبر
Carnéade	كارنياديس
Cassiodore	كاسيودوروس
Queffélec	كافيليك
Calvin	كالفن
Calypso	كاليبسو
Canaletto	كاناليتو
Kant	كانط
Circé	كروس
Croce	كروس
Critolaüs le péripatéticien	كريتولاوس المشائي
Christus	كريستوس
Christine de Pisan	كريستين دو بيزان
Klossowski	كلوسوفسكي
Clément Marot	كليمان مارو
Cousin	كوزان
Conan Doyle	كونان دويل
Caedmon	كيدمون
Kierkegaard	كيركيغور
Quintilien	كينتيليان
La Bletterie	لابلاتوري
Lapo Gianni	لابو دجياني

Ladmiral	لادميرال
La Rochefoucauld	لاروشفوكو
Lavinia	لافينيا
Lamartine	لامارتين
Laodicée	لاوديسيا
Leibniz	لايبنيتز
Laërte	لايرته
Le Tourneur	لو تورنور
Luther	لوثر
Laurent de Premierfait	لوران دو بروميفا
Laurence Sterne	لورنس ستارن
Lucien de Samosate	لوسيان دو ساموسات
Lucilius	لوسيليوس
Locke	لوك
Lucain	لوكان
Lucrèce	لوكريتيوس
Leconte de Lisle	لوكونت دو ليل
Longin	لونجينوس
Louis Aragon	لوي أراغون
Louis Le Roy	لوي لو روا
Lichtenberg	ليشتنبرغ
Livius Andronicus	ليفيوس أندرنيكوس
L'Écluse	ليكلوز
Leon Battista Alberti	ليون باتيستا ألبرتي
Leonardo Bruni	ليوناردو بروني
Léonard de Vinci	ليوناردو دا فينشي
Marsile Ficin	مارسيليو فيسينو
Marc de Launay	مارك دو لوناي

Marc Aurèle	ماركوس أوريليوس
Marcus Manilius	ماركوس مانيليوس
Macrobe	ماكروبيوس
Mécène	مايكيناس
Tusculanes	محادثات توسكولان
Le roi Jacques	الملك جيمس
More	مور
Montaigne	مونتيني
Montherlant	مونترلان
Montessori	مونتسوري
Merleau-Ponty	ميرلو-بونتي
Michel Foucault	ميشال فوكو
Melanchthon	ميلانكتون
Néhémie	نحميا
Nausicaa	نوزيكا
Nietzsche	نيتشه
Niranjana	نيرنخانا
Nicandre	نيكاندر
Nikoratos	نيكوراتوس
Newman	نيومن
Heidegger	هايدغر
Héraclite	هرقليطس
Héraclide du Pont	هرقليطس البنطسي
Hermès	هرمس
Hésiode	هسيودوس
Henri VIII	هنري الثامن
Henri Estienne	هنري إيتيان
Henri Meschonnic	هنري ميشونيك

Horace	هوراس
Homère	هوميروس
Héraclite	هيراقليطس
Héraclite d'Éphèse	هيراقليطس الأفسسي
Hermanns	هيرمنز
Hegel	هيغل
Hélion	هيليكون
Hélène	هيلين
Wild	وايلد
Guillaume de Mœrbeke	وليام الموربيكي
Guillaume d‘Alverne	ويليام الألفيرني
Jamblique	يامبليخوس
Janus	يانوس
Eugene Nida	يوجين نايدا
Euripide	يوربيديس
Jörn Albrecht	يورن ألبرخت
Young	يونغ


MANA.NET



يحاول هذا الكتاب أن يجيب على سؤال جوهريّ هو: ما الترجمة؟ عبر تحديد طبيعة الترجمة من خلال رواية تاريخها؛ فهو يتتبع أوضاع الترجمة عبر العصور المعروفة، من العهود القديمة إلى عصرنا الحالي، ويرسم صورة شاملة ودقيقة في الوقت نفسه لمسارات الترجمة. وهو إذ يقوم بذلك لا يحصر نفسه في إطار الأعمال المترجمة عبر تاريخ البشرية، بل يتعداها ليضع «القارئ والقراءة» في أساس مسار الترجمة كله.





ISBN 978-603-91589-5-0

الطبعة الأولى: 2021